DUMITRU SOLOMON

Acum vorbim despre descreşteri

Încercam, în „Antitezele" din numărul precedent (despre care, din motive financiare, bugetare, ministeriale, nu mai ştim dacă a fost un număr normal, un număr dublu sau un alt mod de a ne fura singuri căciula), să trec în revistă (expresie nicăieri mai potrivită decât atunci când e vorba chiar de o revistă) creşterile şi descreşterile din teatrul românesc în cei aproape şase ani de când unele lucruri s-au schimbat iar altele nu, cu prilejul întreruperii serialului grotesc „Ceauşescu şi epoca sa".

Ce a crescut şi s-a dezvoltat, am văzut (întrezărit?) în numărul precedent. Ce a scăzut sau a rămas la fel, ar trebui să vedem (întrezărim?) în numărul de faţă. Aşadar:

II. Scăderi, involuţii, statu quo ante

1. A scăzut numărul de premiere teatrale. Ştiu, înainte era **planificare**, fiecare teatru era **obligat** să **acopere** un număr de premiere şi să **descopere** un număr de spectatori, că, vezi bine, educaţia socialistă a Consiliului pentru cultură şi educaţie socialistă trebuia să meargă. Dar nu văd de ce azi, când nimeni nu mai numără câţi spectatori au fost educaţi şi câţi oameni noi au fost fabricaţi, premierele se fac – sau, mai curând, nu se fac – la voia întâmplării. Dacă nu mai confecţionăm oameni noi, nu mai avem nevoie nici de spectacole noi? Mă gândesc, nu fără mirare, că, în stagiunea 1994–1995, Teatrul Odeon a avut una sau două premiere, în timp ce Teatrul Mic una sau nici una. Numai Naţionalul, „Bulandra" sau „Nottara" nu şi-au pierdut ritmul, în timp ce Teatrul de Comedie pare să-l recâştige, după o prea lungă recreaţie... Cât despre teatrele din ţară, cu puţine excepţii, situaţia înclină să devină dramatică. Şi, fiindcă am scris cuvântul **dramatic**, să sar la punctul următor:

2. A scăzut drastic numărul de piese româneşti – mai ales contemporane – reprezentate pe scenele româneşti. S-a creat, imediat după 1989, un fel de mefienţă, ca să nu spun duşmănie, privind dramaturgia românească. Nu mai avem nevoie de metafore şi aluzii, de alegorii şi parabole, de şarade, rebusuri, anagrame şi cuvinte încrucişate, fiindcă nu mai vrem şi nu mai avem pe cine să tragem pe sfoară! Vrem teatru direct şi denotativ! Vrem dramaturgie în ritmul epocii noi, de iniţiativă individuală, investiţională şi concurenţială! Mai uitaţi ritmul lent de lasă-mă să te las al colectivismului lălăit şi iresponsabil! Aşa li s-a strigat dramaturgilor de către directorii de scenă şi de teatru. Unii dramaturgi şi-au schimbat ritmul, alţii nu. Unii au început să înjure ce-au lăudat şi să laude ce-au înjurat. Alţii au continuat să scrie aşa cum au scris şi înainte, considerând că n-au abdicat nici de la adevăr, nici de la morală, nici de la ritmurile (post) moderne.

Dar nu s-a întâmplat mai nimic. În consecinţa efortului dramaturgic, nu formidabil, dar notabil (vezi Tudor Popescu, D. R. Popescu, M. Ispiresçu, P. Everac, I. Naghiu, P. Ioachim etc., dar şi noii veniţi: Horia Gârbea, Alina Mungiu, Răzvan Petrescu), piesele româneşti au continuat să se scrie, să se publice şi să ia premii. Şi să nu se joace, decât aşa, din când în când, pentru exemplificare, pentru calmarea spiritelor sau pentru autoliniştire. Există directori de teatre care, fără să facă vreo anchetă sociologică, au convingerea sinceră că publicul nu mai are **apetenţă** pentru repertoriul naţional, după cum există regizori care consideră că, nejucând piese româneşti, se răzbună pe fostele autorităţi care i-au obligat să monteze mai multă dramaturgie autohtonă decât poate suporta un regizor normal. Culmea este că toţi au dreptate: trebuie piese noi, se scriu piese noi, ele nu se joacă, publicul e reticent, regizorii sunt sastisiţi, directorii sunt circumspecţi, dramaturgii sunt ori furioşi, ori blazaţi, autorităţile sunt când binevoitoare, când digresive, iar treaba cam stă pe loc. Ce-i de făcut? Nu ştiu. Nu scriu toate astea pentru a da soluţii, ci pentru a menţine atenţia în stare trează, a mea şi a celorlalţi: dramaturgi, regizori, directori de teatru, critici, miniştri, primari, consilieri, inspectori... Şi pentru ca să nu-mi reproşeze, la un moment dat, cineva, prieten sau neprieten: de ce nu mi-ai atras atenţia, domnule, că lucrurile stau chiar aşa?! Da, domnule, ţi-o spun de pe acum, chiar aşa stau lucrurile.

3. A scăzut numărul spectatorilor de teatru. Da, dar a scăzut şi numărul spectatorilor de cinema. Ba chiar şi al spectatorilor de fotbal. A scăzut numărul spectatorilor de teatru nu numai în România, nu numai în Estul Europei, dar şi în Restul Europei. Se merge ceva mai puţin la teatru, e adevărat. Deocamdată. Dar se merge. La spectacolele care **plac**, sălile sunt pline. Şi nu se pune deloc problema de a confunda spectacolele care **fac plăcere** cu spectacolele care **fac compromisuri**. Se merge la Euripide, la Shakespeare, la Cehov, la Bulgakov. Se merge cu precădere la spectacolele **bune**. Nu cunosc spectacol bun sau foarte bun care să se joace cu săli goale. Până să explicăm publicului ce anume **trebuie să-i placă**, putem să aflăm ce anume **îi place** acestuia. Îndeobşte, teatrele se întâlnesc cu publicul lor nu pe înălţimi ameţitoare, nici în abisuri umilitoare, ci undeva, la mijloc, cu tendinţa de a urca sau de a coborî punctul de întâlnire. Nu avem exemple din care să rezulte că, ridicând punctul de joncţiune, s-ar fi pierdut spectatori. Dimpotrivă, se ştiu cazuri în care coborîrea nivelului de intersecţie a produs locuri goale în staluri.

4. A scăzut vârsta medie a publicului de teatru. Cu alte cuvinte, tineretul a devenit majoritar în sălile de spectacol. Dar, la urma urmei, acesta e un **câştig**.

5. Au scăzut subvenţiile pentru teatru. Poate că nu este o scădere la modul absolut, dar dacă s-a păstrat, de pildă, cifra de 75% subvenţie (restul provenind din încasări), înseamnă, de fapt, o reducere, întrucât preţul biletelor nu poate fi mărit într-atât încât să acopere diferenţa de 25% din venit. Poporul e

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA

sărac. Publicul care vine **azi** la teatru este de condiţie materială mijlocie. Cei bogaţi nu merg la teatru, ci la sexi-cluburi, la cazinouri, la Istanbul sau la Palma de Majorca.

La teatru vin, în general, profesori, doctori, ingineri, funcţionari, muncitori, studenţi, elevi şi şomeri. Pentru aceşti oameni, spectacolul de teatru este o fericire. Cei care-şi caută fericirea la ruletă nu prea au nici timp, nici drag de teatru. Nu cred că avem dreptul să-i privăm tocmai pe cei săraci de una dintre puţinele lor bucurii adevărate. Aşadar, nu din încasări vom putea construi decoruri şi costume, adică **iluzia vieţii**, ci tot din subvenţii; sau, când sponsorizarea va deveni o virtute lucrativă, din mecenat. Avem de ales: ori iluzia vieţii, ori iluzia artei.

6. Au scăzut onorariile pentru piesele de teatru. Adică nu au scăzut, ci au rămas aceleaşi ca în urmă cu vreo douăzeci şi cinci de ani, când o piesă de teatru se achiziţiona cu maximum 22.000 de lei. Dar nu ştiu cine primea acest maximum. Noi, dramaturgii normali, ce nu scriam despre triumful comunismului, luam 15–16.000 (impozabili!) pentru o piesă la care lucram un an, doi sau trei ani şi care, alţi doi sau trei ani, se mai plimba între secretariatul teatrului şi Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, între acesta şi Comitetul Central, între C.C. şi Comitetul Judeţean (sau municipal) de cultură, în aşa fel încât piesa devenea, vrând-nevrând, istorică. Astăzi, piesa nu mai face o navetă atât de îndelungată şi de sprinţară (ci stă), dar tot 15–16.000 se plăteşte. Numai că, în urmă cu douăzeci de ani, cu 15.000 de lei un dramaturg putea vieţui 3–4 luni. Azi, nici 3–4 zile.

7. S-a micşorat tantiema întrucât tanti Ema, cum o porecleam noi „conspirativ", a îmbătrânit şi s-a micşorat, prin grija epocii de aur, de la 20% din costul biletelor vândute la numai 12% din acelaşi. Ei bine, după 1989, tanti Ema a rămas la fel de mică, deşi tanti Pâinea, tanti Carnea şi tanti Brânza s-au umflat cu neruşinare, cu obrăznicie, cu nesimţire de sute de ori. În cazul ăsta, domnilor, când veţi dori să jucaţi piese româneşti, nu prea va mai fi cine să le scrie...

8. S-au împuţinat volumele de teatru. Înainte, existau cel puţin patru colecţii de piese la trei edituri bucureştene, plus ceea ce se mai tipărea în afara acestor colecţii şi a acestor edituri. Dar Editura Eminescu a desfiinţat colecţiile „Teatru comentat" şi „Rampa" şi a încetat să mai publice piese de teatru. La fel, Editura Univers a renunţat la colecţia sa de teatru universal. Doar Editura Cartea Românească şi-a păstrat colecţia „Teatru", în care au apărut în aceşti şase ani trei sau patru volume. Editura Unitext, care publică anual piesele premiate la concursul UNITER, şi noua editură Expansion, care a inaugurat o colecţie DOR (Dramaturgie Românească Contemporană), suplinesc cumva defuncta colecţie „Rampa" a Editurii Eminescu. Totuşi apar prea puţine volume de teatru în raport cu tristele vremuri revolute. În ciuda reducerii colecţiilor de teatru, piese totuşi apar. Apar şi în revista noastră. Numai că... vezi punctul 2.

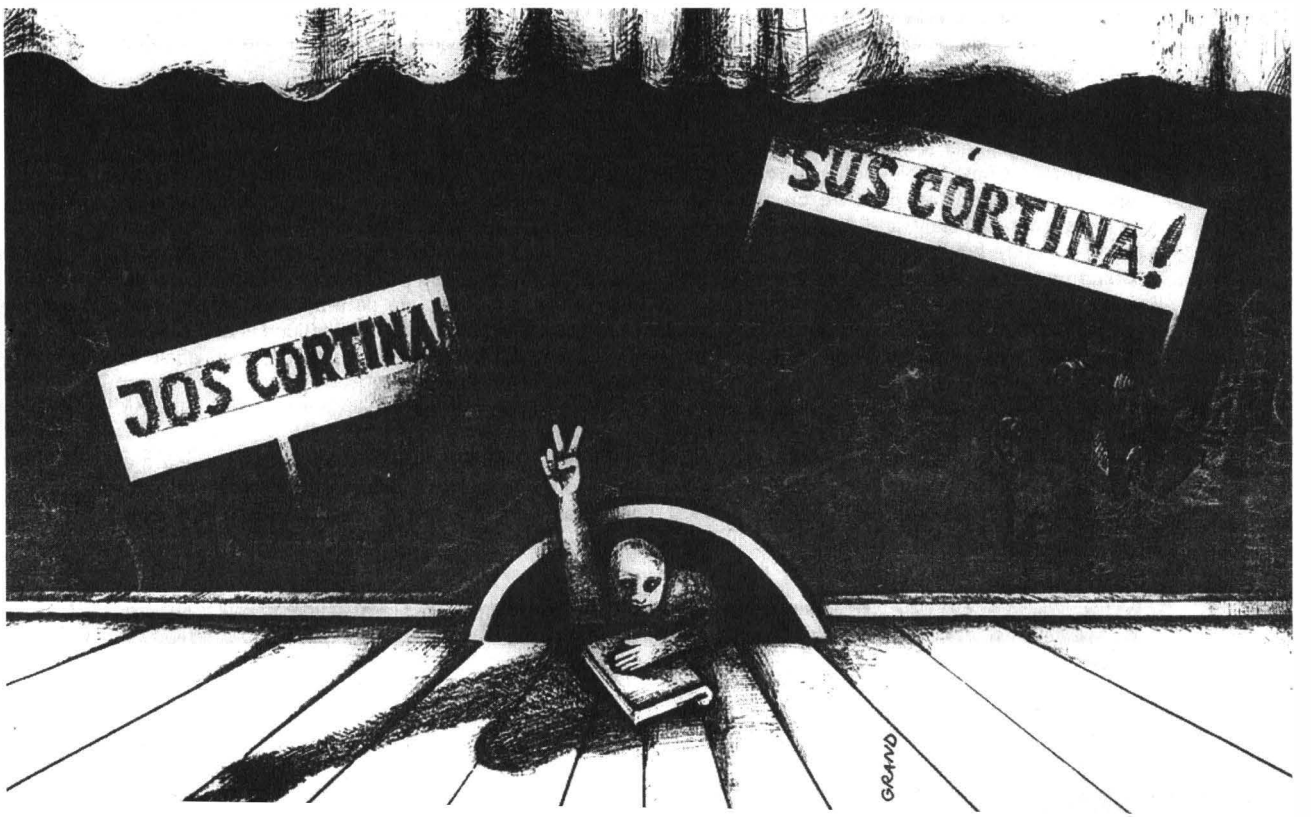
9. A scăzut... nu, a încetat, aproape cu desăvârşire, apariţia cărţilor de critică teatrală. La Editura Eminescu exista colecţia „Masca" Nu mai există. De câte ori are să apară un volum de critică, va fi probabil sărbătorit cu entuziasm de către cele două secţii de critică, fiice bune ale Asociaţiei Internaţionale (AICT) şi, paradoxal, surori vitrege.

10. În sfârşit, din cauza celor cuprinse la punctele 1, 2, 6, 7 şi 9, a scăzut îngrijorător pofta unora de a scrie teatru.

*
* *

Judecând creşterile şi descreşterile teatrului românesc de-a lungul celor aproape şase ani de rătăcire în labirintul tranziţiei, putem trage următoarele concluzii:

1. Deşi condiţiile sunt vitrege, teatrul nu moare.
2. Deşi lovit din multe părţi, teatrul românesc nu se clatină.
3. Deşi e rău, e (încă) bine.



desen de Adriana Grand

Cum se face un spectacol

1. Care sunt dificultăţile extraartistice în realizarea unui spectacol?
2. Care erau condiţiile înainte de 1989?
3. Aceste motive au împiedicat reprezentarea vreunui spectacol?

CĂTĂLINA BUZOIANU:

„Este mare nevoie de oameni care să fie la nivelul domnului Ciulei în domeniul tehnic"

1–2. E tot aşa. Adică nu sunt mai îngrozitoare acum decât atunci. Condiţiile tehnice, în momentul de faţă, sunt foarte dificile şi e nevoie de un director, de un manager cu multă forţă de convingere, cu un sistem de relaţii fantastic pentru a suplini lipsa nu numai de profesionalism, ci şi de bază materială a teatrelor. După '89 s-au mai făcut achiziţii de reflectoare, tot din surse personale: prin relaţii, prin turneele unor teatre care au beneficiat de donaţii. Premiul obţinut de Theatrum Mundi de la Radio France Internationale a constat în dotarea cu materiale electrice. E un procedeu lamentabil. Dar, în sfârşit, din milă s-a dat câte ceva. În rest, atât orgile electrice, cât şi dispozitivele tehnice ale scenelor sunt antediluviene. Cu excepţia Teatrului Naţional, probabil, care e nou. Dar, cum nu am lucrat acolo, nu ştiu exact care e situaţia. Pe urmă, îngrozitor este faptul că personalul tehnic al teatrelor a devenit aproape inexistent. Un tehnician, în teatru, e la fel de important ca un actor sau un regizor. Pretutindeni, în străinătate, posturile nu sunt de electricieni (sau alt compartiment tehnic), ca la noi, ci de light-designer, care e un post artistic la fel de important ca şi cel de regizor. Aceşti artişti autohtoni care au învăţat să iubească teatrul şi să i se dedice au rămas în număr foarte mic. Pot cita doi excepţionali maeştri de la Teatrul „Bulandra", sala Grădina Icoanei: Ion Lazăr, la lumini, şi Alexandru Şulder, la sonorizare. În rest, sunt oameni tineri, unii foarte talentaţi, dar care mai au foarte mult de învăţat – şi ei nu pot accepta asta. Lucrează, în majoritatea cazurilor, după ureche, fără o cultură vizuală serioasă, fără să fi urmat nişte cursuri; cele care se numeau înainte „de reciclare" erau pur şi simplu fictive. Ignoranţa e la fel de mare şi acum. Anul acesta, la Festivalul de Teatru Contemporan de la Braşov, regizorul tehnic al Teatrului Mic m-a asigurat că există în teatrul de acolo un pian pentru **Pescăruşul**. Dar era un pian scos la reformă, pe care trebuia totuşi să se cânte Chopin! (Deci, lucrurile se agravează.) Cred că în teatre ar trebui să existe un sistem de pregătire pentru aceşti oameni care n-au trecut printr-o facultate sau şcoală de arte plastice, deoarece cultura lor vizuală şi de spectacol trebuie să fie la nivelul talentului lor. Din cauza asta se nasc şi fricţiuni: ei vor să facă, au bunăvoinţă şi calităţi, dar, de foarte multe ori, sunt blocaţi de neştiinţă – acesta e cuvântul. Iar acest semiprofesionalism îi face să fie nu numai ineficienţi, dar şi enervaţi, crispaţi, uneori agresiv-complexaţi. Şi e mare păcat, pentru că unii sunt, cum spuneam, foarte talentaţi.

Îmi amintesc când, la începutul carierei mele, am făcut primul spectacol la „Bulandra" – puneam **Interviu** –, a venit la mine un recuziter şi m-a întrebat: „Ce etichetă doriţi pentru sticla de ţuică, «Şliboviţă» sau «Secărică»?" „Nu ştiu", i-am răspuns, „mi-e indiferent". El s-a întors şi mi-a spus: „Domnul Ciulei ar fi ştiut". Este foarte mare nevoie de oameni care să fie la nivelul domnului Ciulei în domeniul tehnic. Cred că un sistem de cursuri de arte plastice, de arta spectacolului, poate chiar la Academia de Teatru, ar fi necesar. Sigur că sunt unii care au avut şansa unor turnee, au mai văzut câte ceva, au repere, ştiu, vag, la ce să se raporteze, dar trebuie un sistem educaţional temeinic.

De asemenea, cred că direcţia administrativă a unor teatre e la fel de importantă, uneori chiar mai importantă decât cea artistică. Programul unei direcţii artistice este inevitabil legat de capacitatea administrativă a directorului. Din ceea ce văd prin teatre, mi se pare că unii directori adjuncţi sunt prinşi în tot felul de relaţii de afaceri, deci ar putea aduce bani şi dezvolta o oarecare activitate managerială. Dar, de cele mai multe ori, sunt de asemenea nepregătiţi din punctul de vedere al spectacolului contemporan la nivel internaţional; vorbim despre marile teatre, desigur; altfel, şi în Occident se fac şi spectacole proaste, unele mult mai proaste decât la noi.

Cred că orice artist autentic care se afirmă în momentul de faţă pe scenă – şi avem foarte mulţi tineri extraordinar de talentaţi, de nivel internaţional – nu poate face singur un spectacol decât întâmplător, cu chinuri înspăimântătoare, cu un consum de energie care ar fi mult mai necesar în actul artistic decât în dispute fără noimă, care adesea distrug şi sufletele, şi relaţiile dintre oameni.

Aceste precare condiţii tehnice alterează şi mentalitatea oamenilor. Chiar şi un director plin de bunăvoinţă, de dorinţa de a realiza un spectacol şi care a făcut imposibilul pentru aceasta, afirma: „Suntem săraci, asta e condiţia noastră, nu putem fi mai mult, aşa s-a făcut şi acum douăzeci de ani". Refugierea într-un asemenea mod de a gândi duce la blocaj. Mi se spune: „Da, o să aduc reflectoarele acelea la toamnă", dar „la toamnă" spectacolul meu nu va mai fi, el are parte de utilajele care există acum. Iar acestea sunt depăşite. Înţeleg că nu se poate face totul într-o clipă şi că moştenirea – cum se spune – e grea; dar cu pasiune, devotament, energie, cu nebunie chiar, lucrurile se pot rezolva. Şi o dau ca exemplu pe Valeria Seciu, în al cărei demers artistic – mă refer la ea ca directoare a Teatrului Levant – la început n-am prea crezut, nu mi-am imaginat că se va descurca.

Un prieten venit din Germania, actorul Emerich Schäffer, îmi spunea nu demult: „În Germania se face teatru cu tehnică, dar nu cu suflet, şi spectacolele sunt

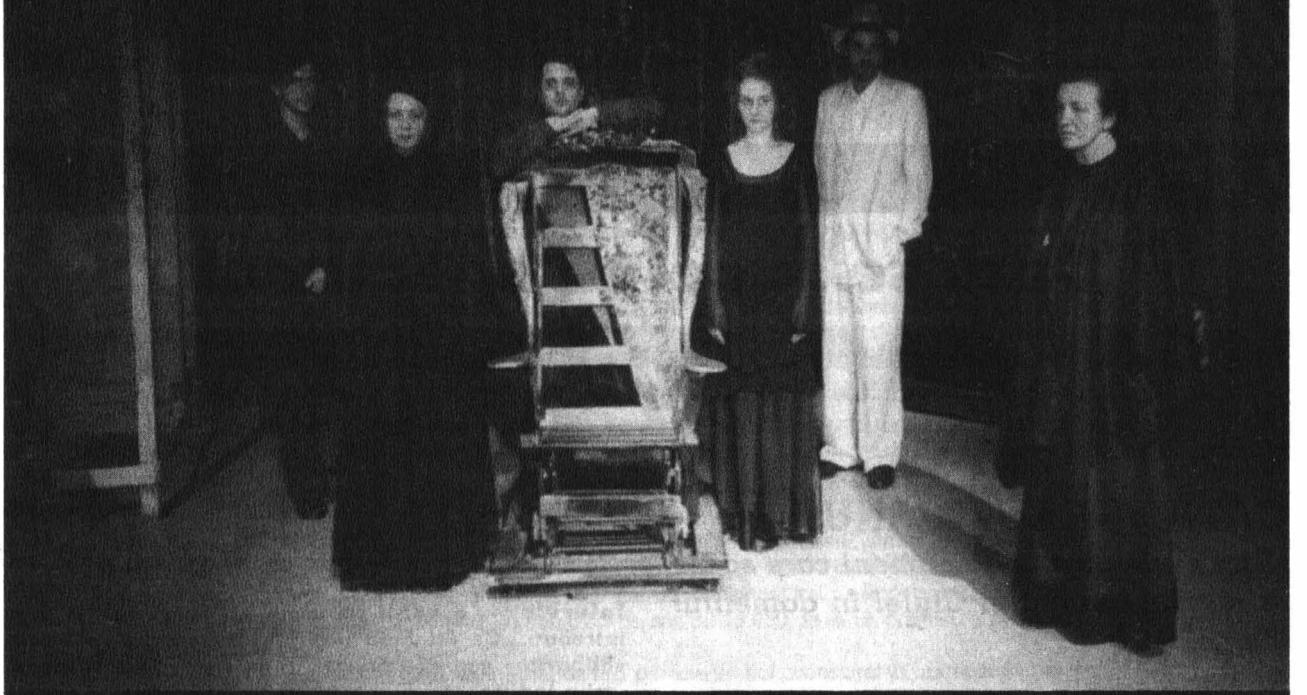


foto: Sorin Lupşa

Scenă din Pelicanul de August Strindberg la Teatrul Levant (regia: Cătălina Buzoianu)

foarte bune numai acolo unde oamenii se adună dintr-o pasiune comună". Spunea asta în legătură cu **Pelicanul**, care se joacă la Dalles. Condiţiile în care s-a realizat acest spaţiu au fost atât de dificile încât mulţi dintre noi au fost pe punctul de a claca. Este un spectacol a cărui mişcare scenică era gata încă de anul trecut, dar apoi a trebuit să fie reluat într-un alt spaţiu. Aşadar, totul s-a petrecut exact invers: mai întâi am avut spectacolul iar apoi, încet-încet, în etape uneori distrugătoare pentru nervii noştri, am obţinut fiecare obiect, fiecare reflector, fiecare lucru care s-a făcut în nopţi de muncă împreună cu copii, cu oameni care au vrut să ne ajute fără bani, din prietenie sau dragoste. Dl. George Banu a venit, a văzut spaţiul, i-a plăcut foarte mult şi a spus: „Cătălina, să nu cumva să schimbi un centimetru din ce ai!" Am râs, pentru că fiecare centimetru ne-a costat nopţi de nebunie ca să arate în felul acesta. Dacă am fi funcţionat într-un sistem în care un teatru particular, cum e acesta, ar fi fost subvenţionat sau ajutat în vreun fel, lucrurile ar fi mers mult mai repede.

Aici, la Levant, sunt implicată numai cu spectacolele mele şi, în ceea ce mă priveşte, prefer o asemenea colaborare liberă. Am refuzat toate posturile de director de teatru care mi s-au oferit şi mi se oferă în continuare, pentru că nu doresc să fiu funcţionarul unui sistem atât de nesigur cum este cel teatral în acest moment. Nu sunt împotriva faptului că oamenii au un fel de protecţie socială, că sunt pensionari pe viaţă. Pe de o parte, e un lucru bun care ne-a rămas din „perioada socialistă"; dar, pe de altă parte, e rău, deoarece competiţia, care, în cele din urmă, impune valoarea, este mai slabă. Există doar câţiva oameni care vor să facă într-adevăr ceva, dincolo de condiţii; în rest, toată lumea e foarte liniştită şi se refugiază în aceeaşi apă călduţă a conformismului şi a clişeelor de tipul: „asta-i situaţia, nu putem face mai mult, suntem săraci." Posturile de director de teatru au devenit la fel de sigure ca şi posturile din Ministerul Culturii şi depind unele de altele. În acest tangaj politic, artistul n-are decât o şansă: aceea de a fi el însuşi, cu arta lui. Nu vreau să spun cu meseria lui, deşi termenul „meserie" e inclus în cel de artă şi nu e deloc peiorativ. Şi tocmai această „meserie" trebuie recucerită. E nevoie de profesionalism, dincolo de care, desigur, se poate face şi artă. Însă fără siguranţa profesionistului nu se poate face nimic.

3. Da, dar nu din motive tehnice. Mi s-a oprit reprezentarea spectacolului **Visul...** la „Bulandra". Au fost mai multe cauze, dar nu doresc să le amintesc.

GELU COLCEAG:

„Cred că unui creator îi trebuie în primul rând condiţii materiale decente"

1. În primul rând sunt dificultăţi de ordin financiar. Eu, când lucrez la un spectacol, nu mai fac altceva. Dar ca să nu mai fac altceva trebuie să am bani de ajuns, măcar ca să pot trăi în mod decent. Felul în care sunt plătiţi regizorii, fie că sunt angajaţi sau sunt colaboratori, este absolut jenant.

A doua problemă este tot de ordin financiar. Mă refer la modul în care sunt plătiţi actorii, ale căror lefuri sunt sub orice limită. Din acest motiv, nici ei nu se pot ocupa numai de spectacolul în care joacă şi sunt obligaţi să caute tot felul de soluţii ca să poată supravieţui.

Nu aş putea să mă plâng de condiţii de ordin material în ceea ce priveşte realizarea unui spectacol. Nu am avut niciodată vreo barieră financiară din partea directorilor. E adevărat că încă nu sunt în faza în care să cheltuiesc prea mulţi bani...

Ceea ce împiedică realizarea optimă a unei opere teatrale este structura administrativă. Şi constat cu regret că aceasta nu mai poate fi schimbată, în ciuda protestelor şi a evidenţelor. Teatrele noastre funcţionează ca acum 40 de ani. Repetiţiile sunt cum sunt, actorii au spectacole seara; deci nu ai echipa la dispoziţie o perioadă de timp în care să nu mai facă altceva. Trebuie să faci distribuţii în care să ţii cont de spectacolele paralele, dacă nimereşti la un teatru cu două săli, ceea ce îţi pune oprelişti. Nu e posibil să-ţi formezi distribuţia potrivită textului, ci trebuie să cauţi un text potrivit grupului de actori pe care îl ai la

îndemână în teatrul respectiv. Normal ar fi să existe contracte pe spectacol şi pe timpul cât se joacă acel spectacol. Asta ar putea înlesni formarea de echipe independente.

În al treilea rând se pune problema dotărilor tehnice. Teatrele noastre au rămas foarte mult în urmă. Dispozitivele de sunet şi lumină sunt într-o situaţie catastrofală, în majoritatea teatrelor. Am făcut spectacole la „Bulandra", la „Creangă", la Odeon, la „Nottara" şi cunosc situaţia. Orga de lumini de la sala Grădina Icoanei ar putea figura într-un muzeu de antichităţi! Peste tot în lume se lucrează cu orgi computerizate, cu cartele, care îţi deschid posibilităţi mult mai variate de a lucra cu sunetul şi lumina – şi care economisesc timpul. Nu te chinuieşti trei zile să obţii un efect, îl ai în cinci minute. Această pierdere de vreme te blochează la un moment dat şi, din cauza asta, de multe ori renunţi. Nemaivorbind de tot felul de aparate pentru efecte speciale (fum, quarz...), care există peste tot în lume; chiar şi aproape de noi. Nu dau exemple, ca să nu fiu „interpretat" politic! Noi ne pierdem timpul să cârpim un microfon, un difuzor sau un proiector. Asta irită şi creează tensiuni deloc propice actului artistic.

2. Aceleaşi. S-a schimbat un singur lucru: înainte de '89 existau mai puţine tentaţii de a câştiga bani, iar actorii şi regizorii stăteau mai mult în teatru. Acum – ceea ce nu e deloc o nenorocire, dimpotrivă – sunt şi alte posibilităţi de a-ţi completa sumele necesare pentru existenţă; dar acest lucru ne risipeşte.

3. Nu mi s-a întâmplat să fiu nevoit să mă opresc. Dar să nu iasă cum vreau, da. Pot să spun că la toate spectacolele a existat un procent, mai mare sau mai mic, de lucruri care nu au ieşit cum am vrut, din motive extraartistice.

Moment din Victor sau Copiii la putere **de Roger Vitrac la „Bulandra" (regia: Gelu Colceag)**

foto: Sorin Lupşa

VICTOR IOAN FRUNZĂ:

„Dificultatea majoră este personalizarea relaţiilor din teatru"

1. O primă dificultate cu care, la noi, au de luptat nu numai regizorii, ci şi teatrele, în general, constă în faptul că relaţiile din teatru nu sunt profesionalizate, ci personalizate. Au o componentă emoţională puternică şi, din cauza aceasta, apar foarte multe disfuncţionalităţi. La început, toată lumea este prietenă, echipele sunt extraordinar de solidare, dar, la un moment dat, intervine un declic care face ca aceste echipe să se spulbere. Dacă relaţiile ar ţine mai mult de componenta carteziană a meseriei, dacă nu s-ar baza pe simpatii şi antipatii... şi dacă s-ar lucra conform deontologiei, cred că lucrurile ar merge mai bine.

Altă dificultate este organizarea catastrofală a instituţiilor teatrale. Şi spun asta cu toată răspunderea, deoarece ştiu cam tot ce se întâmplă în mare parte din teatre. Vă dau un singur exemplu: toată lumea se plânge că nu avem bani pentru teatru. Toţi au această marotă, agită acest clişeu. Dar nu putem spune acest lucru atâta vreme cât instituţiile teatrale din România, aceşti mastodonţi cu structuri osificate, îşi permit să ţină actori care nu joacă nimic câte cinci-şase ani şi să le plătească salarii bune. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu regizori sau scenografi.

Există, apoi, situaţii în care propunerile teatrale sunt puse în mişcare fără o expertiză prealabilă. Sigur că în orice proiect se află o marjă de necunoscut, dar acest procent de eroare poate fi restrâns. La noi este foarte uşor să aduci un proiect într-un teatru profesionist, cu ateliere, deviz, cu sume considerabile. Foarte puţini întreabă: „Care este concepţia regizorală, scenografică? Ce vrem să spunem cu asta? Ce şanse avem? Cine este acela care pune în scenă? Ce **curriculum vitae** are?" Lucrurile, din perspectiva asta, stau destul de bine pentru incompetenţi şi destul de prost pentru cei competenţi, care de multe ori nu mai au loc pe scenă.

La nivelul atelierelor se promovează o formă de populism; se vehiculează clişee de genul: „Avem nişte tâmplari excepţionali; e adevărat că sunt beţivi, dar sunt excepţionali". Ca regizor, însă, n-ai ce să faci cu ei: fie că nu pot, fie că nu ştiu, fie că sunt leneşi. Şi asta provoacă întârzieri.

2–3. Oho, cum să nu! Am avut până acum – şi înainte, şi după '89 – cam cinci-şase spectacole care nu s-au jucat din motive extraartistice: nimicnicia omenească, cenzura care funcţiona... Culmea e că mi s-au oprit mai multe după '89! Ceea ce demonstrează că atunci cunoşteam cât de cât codul cu care puteam să operăm şi să ne mai strecurăm, totuşi; acum devine din ce în ce mai dificil să facem acest lucru. Nu ştiu dacă e cenzură, pentru că atunci aş putea să găsesc o logică în asta. E pur şi simplu o deraiere de sens care face ca lucrurile să devină ilogice. Şi asta e mai rău decât dacă ar fi cenzură.

ALEXANDRU DARIE:

„Ne zbatem într-o legislaţie confuză şi aberantă"

1. În primul rând este vorba de dotarea extrem de precară a teatrelor, în general; nu mă refer numai la „Bulandra", care, să sperăm, va avea şansa, datorită Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, să primească nişte fonduri cu care să putem moderniza sălile.

În ceea ce priveşte instalaţiile electrice, vă dau un singur exemplu: la sala de la Grădina Icoanei este o orgă de lumini unică în România. Datează de prin 1950 şi reproduce un model din '30, absolut netranzistorizat, manual, cu roţi de fier. Instalaţiile de sunet sunt extrem de proaste, moştenite din „epoca de aur", iar puţinele modernizări se fac foarte greu.

În al doilea rând, deşi nu sunt director de teatru, mă izbesc de legislaţia în domeniul financiar, care este învechită. Există unele legi care datează de pe vremea lui Ceauşescu, şi altele care s-au schimbat fără să fie întrebate organismele de specialitate, de la UNITER la teatrele însele. Asta înseamnă că avem dificultăţi atunci când trebuie să plătim colaboratorii: muzica de scenă, traducerea. Tarifele, rămase de pe vremuri, sunt mizerabile. Sau, cum s-a întâmplat, au fost mărite de cineva din Ministerul Finanţelor în sensul că, pentru un rol principal, s-a sărit de la 3 000 de lei, cât era în epoca lui Ceauşescu, la fabuloasa sumă de 12 000 de lei impozabili; iar pentru o figuraţie, de la 150 la 3 000 de lei impozabili! În timp ce un tehnician foarte bine pregătit – un director de scenă, un regizor de culise, cum se numeşte la noi – primeşte la Milano, la Piccolo Teatro, în jur de 300 000 de lire italiene **pe zi**... Sigur, se va spune că baremul salariilor în general este cel care este, dar, atâta vreme cât o femeie de serviciu de la un magazin particular primeşte de patru ori leafa unui actor, a unei vedete a teatrului sau filmului românesc, mi se pare penibil. Astea sunt lucruri care, deşi nu se „văd", se repercutează direct asupra creaţiei teatrale.

Ceea ce mi se pare cel mai grav este imposibilitatea directorilor de teatru de a dispune la vreme de suma pe care, în mod normal, ar trebui să o aibă la începutul anului – lucru care nu se întâmplă nicăieri în lume, din Ungaria şi din Rusia, până-n Occident. Plus departajarea obligatorie în bani de investiţii, bani de salarii, bani de producţie, plus faptul că nu se pot cumpăra obiecte de recuzită cu banigheaţă decât până la 250 000 de lei... Şi asta, în condiţiile unei economii „duble", de stat şi particulară!

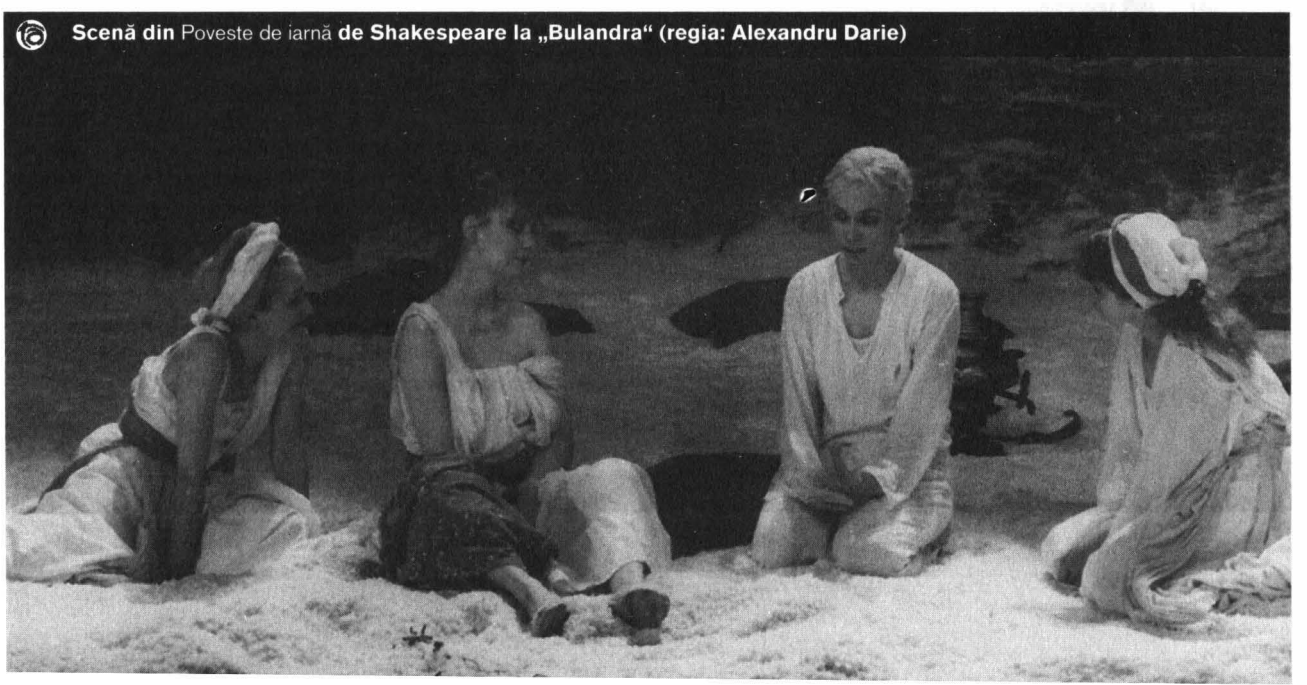
Avem o Curte de conturi, care este un fel de poliţie politică şi care nu face altceva decât să caute nod în papură, în loc să încurajeze iniţiativele. Dacă directorul vrea să facă o investiţie mare în teatru, se consideră asta o risipă, pentru că ei trăiesc în continuare cu vechea mentalitate după care un contabil-şef, cu cât face mai multe economii şi prezintă la sfârşitul anului o sumă de bani care reintră în bugetul statului, cu atât e mai valoros.

Apoi, mai e o lege aberantă. În cazul turneelor în străinătate, deşi banii sunt ai teatrului sau ai festivalului ori producătorului care invită spectacolul, Ministerul Culturii impune baremuri de diurnă conform unor tabele prin care demnitarii au întotdeauna statut privilegiat, iar muritorii de rând, printre care şi actorii, regizorii, trebuie să nu ia mai mult de X dolari pe zi; cât stabileşte Ministerul Culturii. În schimb, atunci când un teatru are un contract prin care i se oferă doar masă şi cazare, acelaşi minister acordă diurnă numai cu rugăminţi, intervenţii şi o întreagă birocraţie. Apoi, există uneori onorarii pe care festivalul sau organismul care finanţează turneul le acordă teatrului. În mod normal, aceşti bani ar putea fi folosiţi pentru dotări pe care teatrul nu le poate achiziţiona altfel. Or, sumele nu pot fi utilizate, după lege, decât sub formă de diurne în cazul altor deplasări în străinătate; altfel, la sfârşitul anului, sunt preluate de bugetul statului. E un fel de iobăgie perpetuă...

În fine, sistemul de impozitare, atât de dur, pe salarii mi se pare un lucru jenant şi care creează probleme în producţie. De multe ori pleacă din teatru oameni foarte buni – mă refer în special la tehnicieni – pentru că la o firmă sau la un magazinaş sunt plătiţi de zece ori mai bine. Dacă salariile nu pot creşte, s-ar putea diminua impozitele, avându-se în vedere că prestăm o muncă neprofitabilă, cu caracter cultural; nu producem şi nu vindem nimic în străinătate, în afară de artă. Iar teatrul este unul dintre puţinele domenii care schimbă imaginea României în lume. Acestea sunt nişte sechele. Poate că există oameni care doresc să schimbe lucrurile astea – nu ştiu la ce nivel –, însă durează foarte mult şi, în ideea că avem probleme mai importante, acestea sunt pur şi simplu uitate. Drept care, ne zbatem într-o legislaţie confuză şi aberantă.

2. Înainte de '89 era o catastrofă: nu aveai libertatea să faci spectacole cum voiai, nu exista posibilitatea să lucrezi sau să faci turnee în străinătate.

Eu, dacă nu aş fi făcut şi nu aş face în continuare spectacole şi în străinătate, din salariul pe care-l primesc la „Bulandra" nu aş putea trăi. Şi în situaţia asta se află toată lumea, de la director la ultimul maşinist. Nu e vorba că cineva nu ar vrea să-mi dea mai mult, nu există posibilitatea. Diurna de deplasare în ţară e de vreo 5 000 de lei; cu ei nu cumperi decât o bere. Din cauza asta teatrele nu pot face turnee. Şi au fost câteva festivaluri, anul acesta, care s-au



Scenă din Poveste de iarnă de Shakespeare la „Bulandra" (regia: Alexandru Darie)

foto: Sorin Lupşa

Imagine din Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès la TNB (regia: Felix Alexa)

supărat că „Bulandra" nu a venit; spre exemplu, cel de la Braşov, unde trebuia să mergem cu **Poveste de iarnă**. Nu ne-am dus pentru că nu ne-am putut acoperi cheltuielile de producţie. Alte teatre au găsit, poate, sponsori. Noi, având atât deplasarea la Paris (pentru că Primăria nu ne-a dat nimic), cât şi turneul in Japonia (pentru care era cât pe-aci să plătim vizele, adică vreo trei milioane de lei)...

3. Nu. Dar, de cele mai multe ori, asta presupune un efort de imaginaţie extraordinar din partea tuturor.

Totuşi, dacă îmi aduc bine aminte, o singură dată la Oradea, înainte de '89, pur şi simplu s-a tăiat curentul in mijlocul spectacolului – a fost un moment destul de neplăcut.

Dar să nu ne uităm numai la ceea ce se întâmplă pe scenă. În orice teatru din România totul arată decrepit şi mizerabil. Am lucrat la Opera Română. Este o clădire într-un grad avansat de distrugere, cu toate eforturile care se fac. Vorbesc despre lucruri simple – cum arată toaletele, cabinele. De multă vreme teatrele nu mai cumpără farduri. Actorii şi le procură singuri. S-a ajuns ca pe vremuri, în anii '20, când actriţele îşi găseau câte un „sponsor" particular care le făcea rochiile.

Teatrul „Bulandra" este una dintre cele mai importante companii de teatru europene, singura din România care face parte din Uniunea Teatrelor Europene. Aici ar trebui să fie un paradis. Un actor sau un regizor intrat aici ar trebui să aibă măcar banii cu care să-şi poată menţine un standard de viaţă decent. Poate că există persoane care ne judecă pentru că unii dintre noi avem maşină, dar aceste lucruri sunt obţinute fie printr-un efort extraordinar, fie printr-o întâmplare fericită – de pildă, Marcel Iureş a avut şansa să facă un film în străinătate. Sunt însă şi actori care n-au angajamente, mor de foame, nu au ajutor de şomaj. Am lucrat cu un tehnician particular căruia, pentru primele zece spectacole, i-am găsit un sponsor care să-i plătească fabuloasa sumă de 10 000 de lei pe spectacol, ca să vină cu materialele necesare. Acum nu-l mai putem plăti şi nu avem efectul pirotehnic care ne trebuie! Legea nu-ţi dă voie să faci un contract cu pirotehnicianul X, care furnizează materialul Y, cu suma de „atâta pe seară". Nu se poate, pentru că nu are firmă. Şi atunci trebuie trecut in hârtii ca figurant, ca să poată să-şi ia banii. Şi, în timp ce pentru noi funcţionează aceste legi oribile, la nivel naţional se produc potlogării de miliarde de lei care, cu o simplă semnătură, intră dintr-un buzunar în altul, fără ca nimeni să facă nimic pentru a opri asta. Aici este tragedia, după părerea mea.

1. Care au fost dificultăţile trecerii de la examenele din institut la lucrul pe o scenă profesionistă?
2. Care a fost atitudinea trupei profesioniste faţă de dumneavoastră, ca tânăr regizor?
3. Care sunt problemele extraartistice cu care aveţi de luptat pentru montarea unui spectacol?

FELIX ALEXA:

„Aceste probleme riscă uneori să sufoce dezastruos partea artistică a spectacolului"

1. Eu am trecut de la o extremă la alta în cel mai concret sens: de la scena Casandrei, care este una dintre cele mai mici din ţară, la scena mare a Teatrului Naţional, cea mai mare din ţară. Nu ştiu dacă am întâmpinat mari greutăţi. A fost o perioadă de adaptare la noi spaţii – şi la propriu, şi la figurat. Pentru că la Naţional totul se dimensionează în funcţie de acel hău care este scena. Probleme artistice nu am avut. Dimpotrivă, m-a incitat foarte mult trecerea de la o scenă de buzunar la o scenă atât de amplă, pe care „desfăşurarea de trupe" însemna foarte mult.

2. A fost o mare surpriză şi pentru mine, şi pentru ei. După prima săptămână de tatonări reciproce, ne-am înţeles excelent. Şi am lucrat cu o echipă foarte numeroasă. A fost unul dintre momentele importante pentru mine ca, la inceput de drum, douăzeci de actori ai Naţionalului să-mi fie alături.

3. Principalele greutăţi mi se par într-adevăr de ordin extraartistic: de producţie, de organizare. Acestea sunt foarte mari şi există în toate teatrele, cel puţin în cele în care am lucrat eu. Mi se pare o problemă majoră a teatrului românesc faptul că, deşi şi-a găsit un drum artistic, nu reuşeşte să-l găsească pe cel organizatoric, administrativ. Aceste probleme riscă să devină uneori atât de importante încât sufocă pur şi simplu partea artistică a spectacolului. Mă refer la relaţia regizor-actori. Aceştia repetă într-o atmosferă tensionată, pentru că, spre exemplu, depind de decor şi de costume, care nu sunt gata; şi toate termenele pentru premieră sunt date peste cap din acest motiv. Iar întârzierile se referă la săptămâni şi luni, nu la zile. E o situaţie, după părerea mea, semi-dezastruoasă.

AZIZA BODEA
TAMARA SUSOI

OVIDIU IULIU MOLDOVAN: „Coloana vertebrală a neamului românesc“

❑ **Domnule Ovidiu Iuliu Moldovan, alcătuiește actorul de teatru, în secret, în timp, un rol integrator, capabil să-l definească nu numai ca artist, dar și ca personalitate umană?**

■ De fapt, această întrebare ar putea fi formulată, mai banal, astfel: „care sunt rolurile pe care le iubiți cel mai mult?“ sau „care este rolul care credeți că vă reprezintă cel mai bine?“ Există un reper al creației mele profesionale în teatru, la care revin de foarte multe ori când mă gândesc la ceea ce am făcut până acum și chiar la ceea ce am de făcut de-acum înainte. Acest reper se cheamă **Caligula** de Camus, în regia lui Horea Popescu. Este un text pe care l-am întâlnit într-un moment foarte necesar mie. El întrunește, până la această oră, toate virtuțile și ambițiile mele artistice și, implicit, frământarea pe care o trăiesc în planul întrebărilor de profundă intimitate.

Fără îndoială, actorul are și un dram de histrionism – dar nu în sens derizoriu sau peiorativ, ci în acela de concept teatral. Toate rolurile cu care se întâlnește actorul sunt ipostaze posibile într-o existență umană; sau în mai multe existențe umane. Evident că există tentația de a întâlni o partitură care să întrunească tot ceea ce marii gânditori, marii artiști au reușit sau au încercat să analizeze pe parcursul istoriei spiritualității umane. Cred însă că acest lucru este imposibil. Echivalentul teatral al personajului literar presupune o sumedenie de ipostaze imposibil de realizat de către un singur actor în planul unui echivalent semantic teatral. După cum cred că un text precum acela pe care îl consider cel mai complex din întreaga istorie a dramaturgiei, **Furtuna** lui Shakespeare, nu-și poate găsi un echivalent spectacologic pe măsura complexității lui literare. Iată numai un exemplu prin care teatrul își declină competența de a traduce în plan material o serie de întrebări fundamentale legate de existența umană. Niciodată, dar absolut niciodată, nici chiar în montările cele mai cunoscute ale regizorilor celebri, nu s-a reușit ca acest text să fie tratat în mod exhaustiv. Deci, cred că este practic imposibil să epuizezi, în plan teatral, o partitură.

❑ **Surprinzătoare, turnura sceptică pe care ați dat-o crezului dumneavoastră profesional! Deci, în actul artistic, plecați și de la amărăciunea că teatrul trădează complexitatea receptării prin lectură...**

■ Nu știu dacă se poate vorbi despre o trădare... Cred că este o infirmitate a genului, a specificității lui. Mi-aduc aminte de o discuție pe care am avut-o cu Ovidiu Cotruș, cu 25 de ani în urmă, o perioadă când mă bântuia gândul de a juca un rol la care visează orice tânăr la vârsta mea de atunci: Hamlet. El mi-a spus-o tranșant: „acest spectacol nu se poate face niciodată și, dacă s-ar face, eu nu m-aș duce să-l văd. Până la această oră nu am văzut nici o montare cu **Hamlet**.“ Eu l-am întrebat, foarte nedumerit și chiar ușor revoltat: „De ce?“. „Pentru că cel mai minunat spectacol cu **Hamlet** este în capul meu. Niciodată acest spectacol nu poate fi egalat, nu. Însăși ideea de materializare a acestui text este o trădare, o vulgarizare.“

❑ **Și acest adevăr este pentru dumneavoastră un handicap?**

■ E un handicap al teatrului ca gen și un handicap al meu, ca unul dintre ucenicii care își propun să se bată cu morile de vânt.

❑ **Revin, totuși, la prima chestiune. Întruchipează actorul o varietate de tipuri umane în mod virtuoz, sau exprimă (și trebuie să fie așa), de fapt, o supraidentitate prin care își subordonează voit toate rolurile jucate, dincolo de diferențele dintre ele?**

■ Orice actor ar fi tentat să răspundă – și chiar răspunde – că-l interesează această profesie și prin varietatea tipologică pe care ar putea să o aducă la rampă pe parcursul...

❑ **Acest iucru m-ar interesa: relația dintre varietatea de tipuri și** ideea **(conștiința) asumării unei supraidentități care să acopere toată această varietate.**

■ Tentația oricărui actor este să prezinte, într-o carieră artistică, o varietate cât mai cuprinzătoare de tipuri: trecând de la o extremă la alta în ceea ce privește paleta cromatică a personajelor pe care le întâlnește întâmplător sau voit, în măsura

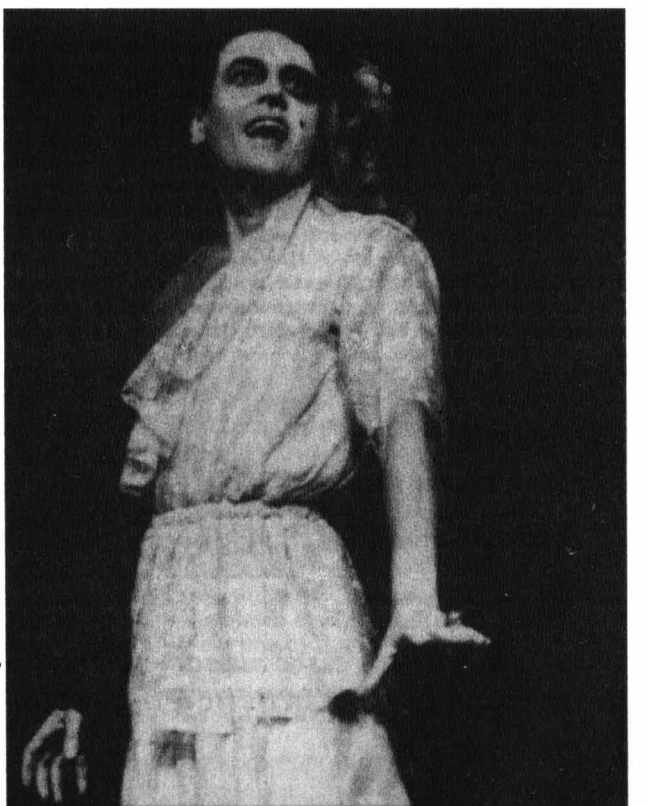


foto: Gabriel Bugnar

Ovidiu Iuliu Moldovan în rolul titular din Caligula **de Albert Camus la TNB (regia: Horea Popescu)**

în care el poate determina acest lucru. O măsură, de altfel, aproape insignifiantă. Din păcate, această profesie are un caracter de ingrată dependență de mulți factori, inclusiv de hazard, de șansă, de conjunctură. Dar, ca să fiu foarte sincer, cred că un actor cu personalitate – și, în general, toți marii actori au o personalitate foarte bine conturată –, foarte greu reușește să-și iasă din matcă. Cred că nu este o idee prea fericită a le cere actorilor să se depersonalizeze într-atât încât să nu poată fi recunoscuți de la un rol la altul. Asta mi se pare chiar o teorie

care, în aparenţă, sau în formă, este spectaculoasă, dar care în fond rămâne extrem de artificioasă şi de ipocrită. Toţi marii actori îşi lasă amprenta în mod evident asupra personajelor pe care le întâlnesc. Aşa că, oricât de variată ar fi gama de personaje pe care le interpretează, cred că toate, în fapt, sunt subordonate personalităţilor lor, ale acestor actori. La datul nativ nu se renunţă foarte uşor şi nici nu trebuie să se renunţe la ceea ce este specific. Actorul trebuie să izbutească mutaţii în psihologia Personajului pe care îl interpretează, fără a-şi perverti propria personalitate.

❑ **Vorbeaţi despre dependenţa actorului... V-aş pune următoarea întrebare: este actorul capabil să iniţieze şi să conducă, prin sine şi folosindu-se pe sine, un proiect artistic, sau aşa ceva nu-i este permis decât regizorului? Iniţiativa actorului vine numai să potenţeze o iniţiativă mai cuprinzătoare a regizorului? Este unica posibilitate?**

■ Din păcate, lucrurile stau cam aşa: actorul, prin natura profesiei lui, depinde în primul rând de regizor, în al doilea rând de repertoriul teatrului, în al treilea rând de colegii cu care realizează un anumit spectacol. Dacă el îşi face un anumit proiect, acest proiect devine materializabil în funcţie de modul în care toate elementele pe care le-am enumerat colaborează şi coincid într-un moment fericit, un anume moment al existenţei biologice a actorului. De pildă, Romeo trebuie jucat la o anume vârstă, la fel Hamlet, Richard III sau Regele Lear. Sunt amănunte extrem de importante care fac parte din şansă, din conjunctură. Dacă un regizor îşi poate face un proiect, un actor nu poate. Un actor poate, la un moment dat, după ce îşi conturează un anumit statut profesional în teatrul în care lucrează, să determine o „întâlnire", două, trei, dar în nici un caz nu-şi poate face un proiect. Mai poţi avea şansa de a întâlni un director-animator care se gândeşte nu numai la el, ci şi la actorii importanţi ai trupei. Lucru foarte rar. La noi se poate vorbi despre doi-trei animatori de structură aleasă. Mă gândesc la Liviu Ciulei sau la Radu Penciulescu. Ei au fost animatori în sensul nobil al cuvântului: nu se gândeau numai la un program estetic abstract. Programul repertorial era construit şi de actorii importanţi ai teatrului. Atunci, sigur că destinul şi cariera unui actor se formează cu mult mai multă uşurinţă, iar chinul său de a-şi contura o semnificaţie în propriul destin este mai mic. În rest, totul rămâne hazard. Condiţia actorului are o natură dramatică prin acest caracter de dependenţă, spre deosebire de regizor – şi mai ales de un regizor bun –, care, dacă îşi face un program, îl poate impune şi îl poate materializa; mai ales dacă are o forţă, o energie şi o ambiţie ieşite din comun.

❑ **Şi totuşi aţi iniţiat, acum mulţi ani, un spectacol de poezie şi muzică. După '90 – '91 aţi renunţat. De ce? Mai este sau nu mai este cu putinţă în România de astăzi un astfel de tip de spectacol?**

■ Esenţial este faptul că eram un grup de actori care iubeam poezia... şi am rămas cam aceiaşi. Din păcate, n-au mai apărut alţii. Actorii din generaţiile care au venit după noi nu se mai apropie de farmecul şi misterul poeziei, ceea ce mă nedumereşte şi mă nemulţumeşte. Am încercat şi eu să găsesc explicaţia acestei transformări. Până în '89, după cum ştii foarte bine, poezia care se spunea public era cea festivistă, ocazională, legată de anumite momente importante din viaţa celor care dirijau rosturile acestui neam. Noi, cei care am organizat acest gen de spectacole până în '89, nu ne-am înregimentat alături de cântăreţii ocazionali, festivişti. A trebuit **să inventăm** un anume gen de spectacole pentru a salva spiritul adevăratei poezii. Pentru noi, poezia reprezenta un mod de existenţă mai mult decât o modalitate de a ne exprima în plan artistic sau o pasiune... Aşa s-au născut spectacolele-recital făcute de Ion Caramitru şi Dan Grigore, de Aurelian Octav Popa cu mine sau cu Valeria Seciu, de Leopoldina Bălănuţă. Am găsit o modalitate de a ne spune poezia – poezie bună, în afara maculaturii – şi am inventat aceste spectacole care s-au transformat în mici evenimente. Ele nu purtau girul instituţiei la care eram angajaţi, nu erau organizate nici de Teatrul Naţional, nici de Teatrul „Bulandra", nici de Filarmonica „George Enescu". Formam instituţii într-un fel ambulante, instituţii semi-private. Aveam aceste spectacole şi mergeam să le prezentăm celor care doreau să le patroneze şi să le savureze. Aşa s-a putut naşte primul gen de spectacol necenzurat. Niciodată, în acest gen de spectacol, nu am avut cenzură. Aşa am putut să facem artă de dragul artei, artă elitistă, în sensul cel mai nobil al cuvântului. Aşa am reuşit să spunem poeziile pe care le iubeam şi care nu se supuneau nici unui fel de cenzură sau restricţiilor de orice ordin. Aşa ne-am făcut sărbătorile noastre şi, din aceste spectacole, am reuşit să facem evenimente proprii sufletelor noastre de artişti, într-o libertate de creaţie de cea mai bună calitate.

Am încercat şi imediat după '90 – probabil că era prea devreme, poate că şi noi am renunţat cu foarte multă uşurinţă –, dar atunci, după '90, am avut senzaţia că spectacolul nu mai interesează. Poate că era la mijloc şi bulversarea care a avut loc şi care, de altfel, s-a simţit în mod percutant şi în teatru: aproape un an, un an şi jumătate, sălile de teatru au fost destul de goale.

Spectacolul se mutase în stradă. Acum, într-adevăr, lucrurile s-au mai liniştit în societate, însă, din păcate, noi nu am revenit şi nu am mai încercat să impunem acest gen de spectacol. Cred că este o culpă pe care ar trebui să ne-o asumăm, faţă de noi înşine, evident. Cred că ar trebui reluate spectacolele acelea, într-o altă formă... Forma spectacolelor de atunci era destul de clasică, ca prezentare, adică era cee ceea se cheamă **recital**. Acum că ar trebui inventată o formă de spectacol în care să se petreacă o fuziune a sunetului cu cuvântul. M-a preocupat întotdeauna găsirea valenţelor sonore, a valenţelor muzicale ale cuvântului sau a valenţelor orale ale sunetului. Un lucru extrem de interesant, care cred că acum într-adevăr s-ar putea face şi ar avea o audienţă mult mai mare decât înainte. De curând, am avut experienţa unui recital Blaga, făcut cu Leopoldina Bălănuţă şi cu Ion Caramitru la Cluj, la Iaşi şi apoi aici, în Bucureşti. Şi mi-am dat seama că publicul bun, studenţimea, generaţia tânără care s-a afirmat după '90, are nevoie de poezie bună.

❑ **Într-un hol al Teatrului Naţional, acum câteva zile, am surprins următoarea scenă: cineva v-a întrebat, cu un fel de curiozitate smerită, ce părere aveţi despre recomandarea Consiliului Europei, 1201? „Nu e nici o problemă", aţi răspuns. Şi chipul omului s-a relaxat instantaneu. Sunteţi de profesie şi ardelean?**

■ Transilvănean. Sunt transilvănean şi cred că în profesia mea nu am uitat nici o secundă acest lucru. M-am apropiat cu foarte multă pasiune, cu responsabilitate şi cu sentimentul unei obligaţii de conştiinţă de tot ceea ce a trebuit să fac în profesie, în spiritul tradiţiei transilvănene. Iar ascendenţa mea am considerat-o ca o responsabilitate foarte importantă pentru mine, ca artist. L-am întruchipat pe Horea, în filmul „Horea", realizat de regizorul Mircea Mureşan după un scenariu foarte bine scris de către regretatul Titus Popovici, poate cel mai bun

scenarist al nostru. Am jucat **Avram Iancu** pe scena Teatrului Naţional, în regia lui Horea Popescu, spectacol care, din păcate, a apărut într-un moment nepotrivit. Nu trebuia făcut chiar atunci, în '90, când lucrurile încă erau extrem de confuze şi anumite nuanţe din text au fost comentate şi speculate într-un mod tendenţios, reuşindu-se în acest fel să se îndepărteze publicul. Iată un sens neconstructiv al criticii, al unei anumite părţi a criticii, care omoară un spectacol de care Teatrul Naţional ar avea nevoie şi care ar trebui să fie în repertoriul lui permanent. Este una dintre piesele importante ale teatrului blagian şi cele câteva accente aşa-zis şovine au fost exagerate cu rea-intenţie, ele neavând nici un fel de însemnătate în structura piesei, şi nici în intenţia autorului. Iată cum o parte a criticii a reuşit ca, prin orientarea analizei spre grotesc, să anuleze sensul filosofic, adânc al acestui text, anulând un spectacol foarte important, la care s-a muncit aproape un an de zile. Evident că, după 15 reprezentaţii, a trebuit să fie scos de pe afiş din cauză că nu mai venea lumea la teatru.

Apoi, felul în care am încercat să mă apropii de fiecare dată de marii corifei ai spiritualităţii transilvănene trădează un raport sentimental al meu cu valorile acestei lumi, raport pe care am încercat să-l împlinesc şi prin atitudinea mea în plan estetic sau civic. Transilvania, după cum spunea Petrache Ţuţea, este coloana vertebrală a neamului românesc. Ea nu poate să se înscrie în nici un fel de articol, indiferent cine l-ar inventa. Distrugând coloana vertebrală a cuiva, îl distrugi. Or fenomenul românesc nu poate fi distrus. Şi nu cred că tocmai acum, când vorbim despre libertate, despre democraţie, acest lucru se poate produce. Ar fi un cinism al istoriei pe care Dumnezeu sper să ne-o vegheze.

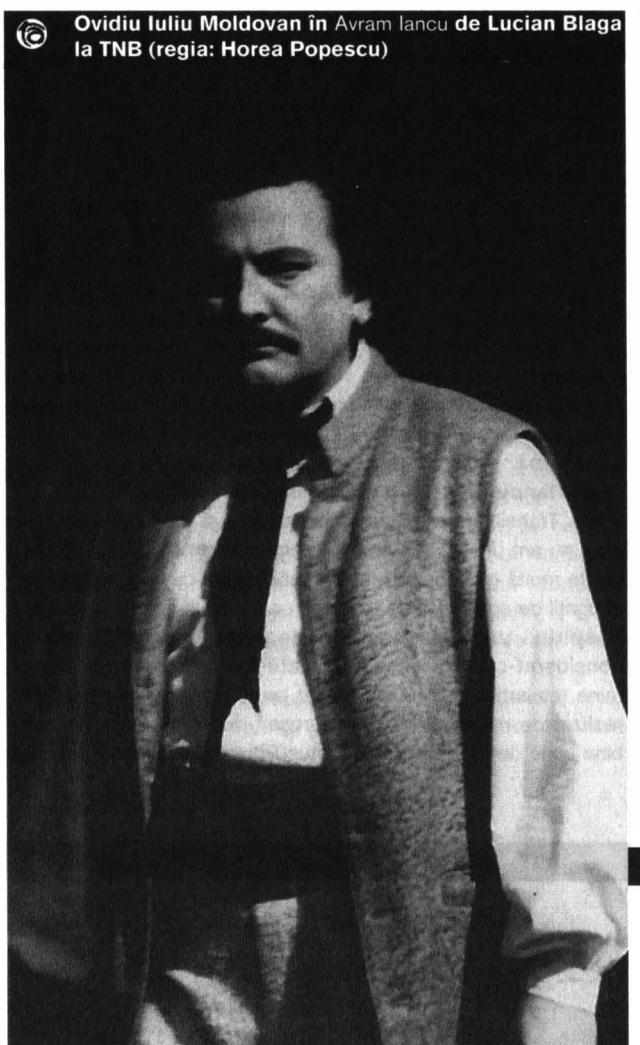
❑ **V-aţi pus vreodată problema că există şi o dimensiune românească a spectacolului de teatru? Există un spectacol românesc de teatru, cum spunem că există multe alte lucruri care ne aparţin în regim de exclusivitate?**

■ Nu se poate vorbi despre un spirit românesc în teatru atâta timp cât textele dramatice româneşti încă nu sunt puse în valoare. Ar trebui, în primul rând, să fie „sondate" toate textele româneşti valoroase, şi de aici să se plece pentru a se crea un fenomen teatral. Atâta timp cât acestor texte nu li se acordă suficientă atenţie, nu sunt testate în suficientă măsură, nu sunt cunoscute practic, spectacolul „românesc" mai are de aşteptat. Iată, de pildă, începând cu Costache Negruzzi, cu Costache Caragiale, cu toată pleiada de scriitori-dramaturgi dinaintea lui Alecsandri, apoi teatrul lui Alecsandri, apoi până la I. L. Caragiale, apoi dramele istorice – se-adună câteva piese... Eu nu spun că sunt geniale, dar sunt texte care, oricând, intrând pe mâna unui regizor talentat, ar putea constitui premise pentru spectacole extrem de interesante. Şi ele, integrate unui ciclu care s-ar repeta de la o stagiune la alta, ar putea crea ce s-ar numi fenomenul teatral românesc. Sigur că este mai tentant să pui un Shakespeare decât să pui un autor necunoscut sau să debutezi un autor necunoscut. Dar cred că la acest lucru ar trebui să meditäm cu mai multă atenţie pentru că, oricât de europeni vrem să fim, trebuie să ne păstrăm un anumit specific în spirit. Şi a fi european nu înseamnă a intra într-o disoluţie, într-o depersonalizare în care să nu se mai identifice semnele locului. A fi european înseamnă a nu fi xenofob, a detesta şovinismul, dar a-ţi păstra specificul, a-l respecta şi a-l cultiva.

❑ **Sper să mă înşel, dar am impresia că actorul, încet-încet, îşi pierde prestigiile de personalitate a urbei şi, dacă luăm înţelesul bun al cuvântului, îşi pierde şi aura de vedetă. Cauza să fie manifestarea tot mai autoritară a direcţiei de scenă în teatrul de la noi sau este vorba despre compromiterea ideii de personalitate publică?**

■ Întotdeauna, protagonistul a fost sau actorul, sau regizorul. Au fost momente, în istoria teatrului, când actorul era preotul care oficia. Regia se subsuma personalităţii actorului. Acel moment a trecut. După marile experimente făcute de Grotowski, de Peter Brook, teatrul modern a luat o altă turnură. La ora actuală teatrul este dominat, cred, de personalitatea regizorului. În teatrele unde există un regizor cu personalitate, un regizor creator – indiferent că lucrează la Bucureşti, la Craiova, la Piatra-Neamţ sau la Cluj – apar fenomene artistice demne de interes. Un regizor cu personalitatea lui Purcărete a făcut, iată, din teatrul din Craiova, care trăia în anonimat, unul dintre marile teatre europene. La Cluj, Măniuţiu, un alt regizor cu personalitate şi forţă creatoare, a impus câteva spectacole. Din păcate, nu-şi poate pune amprenta pe tot colectivul teatrului sau pe tot teatrul din Cluj, pentru că un singur spectacol într-o stagiune este insuficient pentru a da instituţiei un contur. Dar, în orice caz, spectacolele pe care le face el sunt spectacole-eveniment. La fel, spectacolele lui Victor Ioan Frunză, cu care lucrăm noi acum. A creat la Târgu-Mureş spectacolele antologice **Satyricon** şi **Tom Paine** şi a reuşit să plaseze acolo centrul vieţii teatrale în stagiunea trecută. Sperăm ca acest lucru să se întâmple şi cu noi, la Teatrul Naţional din Bucureşti, teatru care, de la plecarea lui Andrei Şerban, a intrat într-un soi de viaţă foarte tihnită, aproape anonimă, dar care acum sper să gesteze premisele a două mari spectacole.

În afara prezenţei unui mare regizor nu se mai poate face teatru important. Un actor cu personalitate trăieşte o suferinţă fără remediu. El trebuie să găsească modalitatea ca,



Ovidiu Iuliu Moldovan în Avram Iancu **de Lucian Blaga la TNB (regia: Horea Popescu)**

neucigându-şi propria personalitate, să respecte cu multă disciplină personalitatea regizorului. E un mare handicap pentru un actor cu personalitate. Desigur, şi între regizori sunt diferenţe. Există regizori carę gândesc actorul exact ca pe un obiect decorativ într-un cadru plastic, şi există regizori care îşi asumă rolul de plămăditori ai spectacolului, dar care, în acelaşi timp, se sprijină pe individualitatea actorului. Poate având conştiinţa că un mare spectacol nu se poate face în afara prezenţei actorului cu personalitate sau a actorului-vedetă – în sensul aristocratic al cuvântului.

❑ **Se pare că teatrul românesc, în special cel de după 1989, recurge tot mai insistent la modalităţile vizuale de expresie, cu accent pe efectele scenografice şi pe mişcarea de grup. Este o justificată sau firească descătuşare de energie? Este un pas câştigat în sensul modernităţii, sau este un moment de pasageră derută şi un recurs la formule de expresie anacronice în contextul noului teatral european?**

■ În orice caz, este ceva împotriva actorului. Acest gen de spectacole omoară personalitatea şi individualitatea actorului. Îl strivesc, reducându-l, cum spuneam mai înainte, la o prezenţă strict decorativă. Acest gen de spectacole a apărut acum, după '89. Dar de ce a apărut şi de ce este cultivat în continuare, cu insistenţă, acest gen de spectacole? Pentru că, la o competiţie de festival, el este mult mai accesibil, mult mai bine receptat. Nu mai contează cuvântul, deci receptarea se face la nivel senzorial. Şi atunci imaginea, cu cât este mai expresivă din punct de vedere plastic, cu atât se dovedeşte mai eficientă, în special în faţa unui juriu sau a unui public care nu cunoaşte limba în care este vorbit spectacolul. După ce teatrul românesc a fost izolat ani de zile, dorinţa de a participa la competiţii teatrale de ţinută şi de a circula în spaţii geografice necunoscute a fost un motiv de a se persevera cu obstinaţie în acest gen de expresie prin vizualitate.

❑ **Ce remarcaţi nou în comportamentul profesional al tinerilor absolvenţi faţă de cel al generaţiei dumnea-voastră?**

■ Cu foarte mare regret trebuie să spun că, în general, ultimele promoţii de actori – mă refer cu precădere la absolvenţii A.T.F. – au un nivel intelectual îngrijorător de scăzut. Poate că nici generaţia noastră, atunci când am absolvit, nu era mai instruită, date fiind condiţiile foarte grele din Institut, în care jumătate de zi se fac cursuri teoretice, iar cealaltă jumătate de zi sau chiar mai mult se face practică de scenă. Dar tinerii de acum nu mai au apetenţă pentru actul cultural şi dorinţă de a se instrui. Nivelul lor de percepere şi de înţelegere a fenomenului cultural este înduioşător de slab, cu foarte puţine excepţii.

Pe de altă parte, un lucru îngrijorător pentru profesie este neglijarea pregătirii tehnice, lipsa de respect pentru cuvânt, pentru vorbire, pentru introspecţie, pentru pregătirea condiţiei psihoplastice a trupului. Coeficientul de funcţionarism, ca să zic aşa, este destul de mare, procentul de veleitarism – la fel de mare. Tot mai puţini sunt cei dornici de a afla tainele meseriei şi de a se înclina cu foarte multă modestie, până la umilinţă, în faţa acestei profesii ale cărei secrete rămân nedescoperite până la sfârşitul unei cariere. Mi-aduc aminte că Emil Botta spunea: „Doamne, Dumnezeule, sfârşesc această meserie şi încă nu ştiu nimic despre ea". Unul dintre marii actori ai teatrului românesc! Este un semnal de alarmă care ar trebui, cred, să-i pună pe gânduri şi pe ei, dar mai ales pe dascălii care se ocupă de pregătirea lor.

❑ **Întrucât critica de specialitate v-a fost un sprijin şi un reper? Îi datoraţi ceva?**

■ Sunt unul dintre actorii care au crezut şi cred în continuare în eşec. Niciodată nu m-am revoltat... Evident, fiecare actor are subiectivităţi cărora le poate cădea victimă... Dar fac parte dintre actorii şi dintre artiştii care şi-au asumat criticile, atunci când argumentaţia a fost legitimă şi convingătoare. Ba chiar şi atunci când argumentele au fost exprimate într-un chip foarte violent, agresiv sau lipsit de deferenţă. Însă întotdeauna am luat dintr-o critică sensul constructiv, sensul bun al observaţiilor care mi s-au făcut; şi acestea nu m-au demobilizat, dimpotrivă, m-au ambiţionat. Am acordat criticii respect şi preţuire şi consider că m-a ajutat. Şi mă ajută în continuare. Iar elogiile le-am luat întotdeauna cu foarte multă precauţie. Niciodată nu am căzut în albia îmbătării de sine cu laudele care mi-au fost adresate, dacă mi s-a părut că au depăşit măsura. Întotdeauna am încercat să fiu ponderat şi să iau exact ceea ce trebuie luat şi dintr-o critică negatoare, distructivă, şi din articolele elogioase.

❑ **Spuneţi-mi câteva cuvinte despre Teatrul Naţional din Bucureşti...**

■ Am să încep cu momentul antologic Andrei Şerban, antologic nu numai pentru Teatrul Naţional, dar şi pentru teatrul românesc în genere. Dincolo de ceea ce s-a spus sau se mai spune, cu bună sau rea-voinţă, este un lucru care nu poate fi contestat: acest moment de glorie a existat şi face parte integrantă din istoria teatrului românesc. **Trilogia antică** face parte din istoria teatrului românesc şi s-a născut aici, în acest teatru. Nimeni nu poate despărţi viaţa Teatrului Naţional de acest moment unic.

După plecarea lui Andrei (din motive strict personale, îl privesc, este viaţa lui, nimeni nu poate hotărî şi n-are voie să hotărască destinul şi viaţa unui artist de anvergura lui), teatrul a trecut printr-o perioadă de derivă destul de pronunţată, după care a reintrat, încet-încet, într-o matcă proprie. Pentru că Teatrul Naţional este o instituţie atât de puternică, încât poate renaşte peste noapte. Se poate pierde pentru o vreme, dar renaşte cu foarte multă uşurinţă. Aşa cum a renăscut, de altfel, când a venit Andrei. Atunci se afla într-o situaţie extrem de critică şi totuşi a renăscut, în câteva luni a ajuns una dintre instituţiile care au făcut fala teatrului românesc peste tot în lume. În această stagiune am încercat să revenim; e-adevărat, cu oarecare opinteli.... S-a încercat un spectacol după Caragiale cu **O scrisoare pierdută**, în montarea lui Petrică Ionescu, spectacol care, din motive administrative, a fost abandonat. Se va materializa curând, în regia lui Alexandru Tocilescu. Sper să fie un spectacol de referinţă pentru Teatrul Naţional. Acum avem aceste două proiecte în care eu cred foarte mult: **Tamerlan cel Mare** şi **Dom Juan**, scrieri de mare noblete. **Tamerlan** nu s-a jucat niciodată în România, e un text de mare virtuozitate poetică. Amândouă spectacolele vor purta semnăturile a doi artişti importanţi, poate dintre cei mai importanţi ai generaţiei tinere, regizorul Victor Ioan Frunză şi scenografa Adriana Grand, şi vor întruni aproape toate forţele actoriceşti ale teatrului nostru. Iată premise care mă fac să cred că aceste două proiecte vor deveni evenimente importante. Şi vreau să reamintesc de spectacolul **Anton Pann**, realizat de Dan Micu, despre care afirm că este una dintre cele mai bune montări Blaga. Restituirea acestui text scenei este un act cultural major, cu atât mai mult cu cât ea poartă semnătura unui regizor revenit într-o formă minunată, într-o stare de graţie.

SEBASTIAN-VLAD POPA

Complexul Arrabal

Pe la sfârşitul lunii iunie, o dată cu invitaţia Teatrului „Toma Caragiu" din Ploieşti la premiera cu *Labirintul*, în lumea teatrală bucureşteană a sosit o ştire senzaţională: la spectacol avea să asiste însuşi autorul! Fernando Arrabal venea în România! Acel scriitor straniu şi cumva enigmatic – caracteristici proprii, parcă, tuturor dramaturgilor absurdului, sporite, în cazul dat, de circulaţia restrânsă „în teritoriu" a pieselor lui, puţine traduse în româneşte şi puţin jucate –, acel autor cunoscut mai degrabă din referinţe critice (text de bază: Martin Esslin) şi din istorioare vagi şi contradictorii avea să poată fi văzut, auzit, atins!

L-am văzut, mai întâi, la reprezentaţia ploieşteană. Din grupul de „oficiali" care-l înconjurau, abia se putea zări, îmbrăcat în negru, un omuleţ plinuţ, cu păr scurt şi cârlionţat, cu barbă „modernă" (chiar poartă barbă sau e doar neras de câteva zile?), cu ochelari subţiri de metal. Mi-l evocă, fără să-i semene vreun pic, pe Toulouse–Lautrec. Mai de-aproape, izbeşte privirea evazivă şi totuşi deschisă, brusc sfredelitoare a ochilor neobişnuit de frumoşi, vii şi sclipitori, şi un fel de zâmbet permanent – politicos, timid, ironic? L-am auzit, apoi, la conferinţa de presă de după spectacol. Vorbeşte franţuzeşte cu un teribil accent hispanic. Dar, aici, vorbeşte aproape numai franţuzeşte, la întrebările care i se pun în spaniolă răspunde scurt, cu neplăcere parcă, întorcându-se numai-decât la franceză (se zice că, acum câţiva ani, într-o împrejurare publică, a refuzat net să folosească spaniola). Glasul de tenor articulează clar cuvintele, lungeşte neaşteptat unele silabe, scandându-le, încheie precipitat câte-o frază. Declară că preferă să i se pună întrebări, nu să conferenţieze. Răspunsurile însă, după prima propoziţie, nu au deloc a face cu întrebarea. Sunt inteligente, subtil spirituale, le asculţi cu fascinaţie, dar, imediat după aceea, îţi dai seama că din ele n-ai putut reţine, ca informaţie utilă, nimic. Despre sine spune doar că a plecat, foarte tânăr, la Paris „în căutarea gloriei" („în sensul bun al cuvântului", adaugă repede), că se consideră „un metec" şi că n-a fost niciodată „un scriitor militant". Despre opera lui spune că nu are nici pe departe „vreun sens politic" şi că nu i se pare nimerit calificativul „teatrul absurdului" pe care i l-au dat comentatorii; el a vrut să scrie doar „despre suferinţă"; respinge, neostentativ dar hotărît, comparaţia cu scrierile altora. Vorbeşte abundent şi plastic despre Eugen Ionescu (cu care a fost prieten) şi Emil Cioran. Şi vorbeşte mult, cu eleganţă, în paradoxuri rafinate şi metafore apodictice, despre „titani" (Stalin, Franco, Ceauşescu) şi „zei" (pentru uzul necunoscătorilor, probabil, aminteşte prompt că titanii au fost înfrânţi de zei), despre vremea actuală, o vreme „a spaimei", despre Istorie şi, iarăşi, despre zeii pe care nu ştim încă să-i recunoaştem, deşi epoca lor (epoca noastră) acuma este.

A doua zi, la Institutul Cervantes, temele discursului său sunt aceleaşi – conferinţa s-a chemat, de altfel, „Titani, zei şi panică"... Vorbeşte, de astă dată, având în vedere şi locul, în spaniolă. Dar răspunsurile la întrebările ce vin, apoi, din public (unele, referindu-se îndeaproape la persoana sa) nu aduc mai multă lumină asupra omului din faţa noastră. Se compară în treacăt, ca destin existenţial şi literar, cu patronul lăcaşului (a mai făcut câteva aluzii la Cervantes şi înainte),

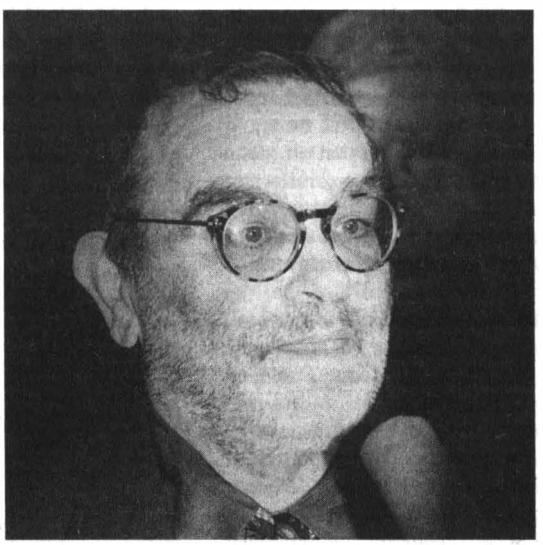


foto C. Burlacu

după care se întoarce, în fraze abil rotunjite, la generalităţi. E limpede că şi-a stabilit, cu grijă, o schemă „confesivă" dinăuntrul căreia nu vrea să iasă. Îmi dau seama că interviul „în exclusivitate" pe care plănuiesc să-l obţin nu va fi deloc uşor de condus.

După conferinţă, Lucian Sabados, directorul teatrului ploieştean, care, s-ar zice, a izbutit să şi-l apropie (i-a promis să-i cânte jazz la pian şi se execută pe loc, la clavirul cam dezacordat al Institutului), împreună cu amabila doamnă Teresa Pallaurela Arnal, de la „Cervantes", procedează, la rugămintea mea, la o „introducere". Observ scena de la oarecare distanţă. I se spune că e vorba despre un interviu pentru cea mai importantă publicaţie de teatru din România, solicitat de un critic dramatic ş.a.m.d. A fost, fără îndoială, o imprudenţă: omul se cabrează vizibil („criticul" mai e şi femeie!), are o mişcare de neîncredere şi, parcă, de sfidare, prompt reprimată, de altfel, când mă descoperă urmărind pertractările. În fine, acceptă („deşi nu prea am timp") şi, după ce-mi sărută mâna (!) cu o politeţe foarte meridională, deloc lipsită – nu cred că mă înşel – de ironie acidă, ne retragem într-un colţ, talonaţi de o doamnă care cere în franţuzeşte (şi obţine repede, parcă protagonistul atât aştepta) permisiunea de a asista şi ea, „ca să-l mai asculte pe marele scriitor etc."... De planurile mele s-a cam ales praful. De altminteri, Arrabal începe în forţă:

– Aţi fost la conferinţă?

– Da. Şi azi, şi ieri...

– Atunci, nu prea văd la ce întrebări aş mai putea răspunde.

Atac aproape la întâmplare, pe sumarele date pe care am reuşit să le adun despre el.

– Am văzut că, dintre multele premii pe care le-aţi obţinut, cel dintâi, numit „Superdotato", a fost căpătat la 10 ani, în 1942. Pentru ce l-aţi primit, exact?

– Ah, era un premiu care se dădea elevilor; Franco l-a instituit. Se făcea, după modelul din Germania hitleristă, o selecţie a copiilor... mai inteligenţi... Se alegeau vreo zece. Era un premiu pentru matematică. M-au selecţionat şi pe mine. Şi ca o reparaţie, poate... Eram fiul unui republican condamnat la moarte de Franco... Mi l-au dat. Dar nu cred că-l meritam neapărat.

– Tatăl dumneavoastră a murit când eraţi foarte mic...

– A, nu, nu! N-a murit! A fost condamnat la moarte, se pregăteau să-l împuşte, dar a reuşit să scape... A dispărut.

– Aşa, pur şi simplu? Unde?

– Nu ştiu. Nu se ştie. A dispărut şi n-am mai ştiut absolut nimic despre el. Niciodată...

– Nu aţi încercat să-l căutaţi?

– Oh, ba da! Am făcut cercetări... mama... N-am aflat nimic. Nici mai târziu.

– Aşadar, s-ar putea să trăiască şi acum?...

– Da! Sigur, ar fi foarte bătrân, dar s-ar putea să mai existe pe undeva, prin lume... *(Scandează, cu sarcasm puţin suspect, căci e, cumva, jucat.)* Ăsta-i marele mister al vieţii mele!

– Vi-l amintiţi, mai ţineţi minte ceva despre el?

– Da, am văzut fotografii... câteva doar, trebuia să fie distruse... Pe-atunci, în anii '40, în Spania era teroare – ca şi la dumneavoastră, nu?, pe vremea lui Ceauşescu *(pronunţă aproape impecabil)* ... Franco adusese o enormă teroare. Nu era voie să te interesezi oficial de un dispărut... Îi ţin minte glasul, forma mâinilor...

– E o amintire colorată de tandreţe sau, poate, dimpotrivă, de... *(Mă opresc. Brusc, aerul parcă s-a răcit. Interlocutorul meu a devenit, palpabil aproape, un ghem de ostilitate. Un diavol freudian mă face să perseverez, stupid.)* V-a marcat această figură a tatălui dispărut?

– (*Sec*): Da. Mult. *(Clişeul e evident. Iar punctul, definitiv. Reiau, furioasă pe mine însămi, în ton profesional.)*

– Ieri, la conferinţa de presă, v-am auzit respingând calificativul „teatrul absurdului".

– Nu-mi plac epitetele: „politic", „militant", „angajat". Şi nici „absurd". Ce înseamnă „absurd"? Sigur, nu scriu teatru realist. Dar nici absurd. *(Răspunsurile sunt, acum, scurte şi cam plictisite. De fapt, nici n-a aşteptat întrebarea.)*

– În acest caz, cum v-aţi descrie piesele?

– Cum îmi scriu piesele? *(Pronunţia mea n-a fost, probabil, clară; în jur, de altfel, e zgomot, tot timpul se apropie câte cineva, e o continuă fojgăială. Până să repet întrebarea....)* Pi-pă-in-du-mi... ăăă... sexul! *(Evident, scandarea şi pauza au urmărit să pună în valoare ultimul cuvânt. E vizibil satisfăcut de reacţia mea, care se reduce, penibil, la un...)*

– Ah, da?!

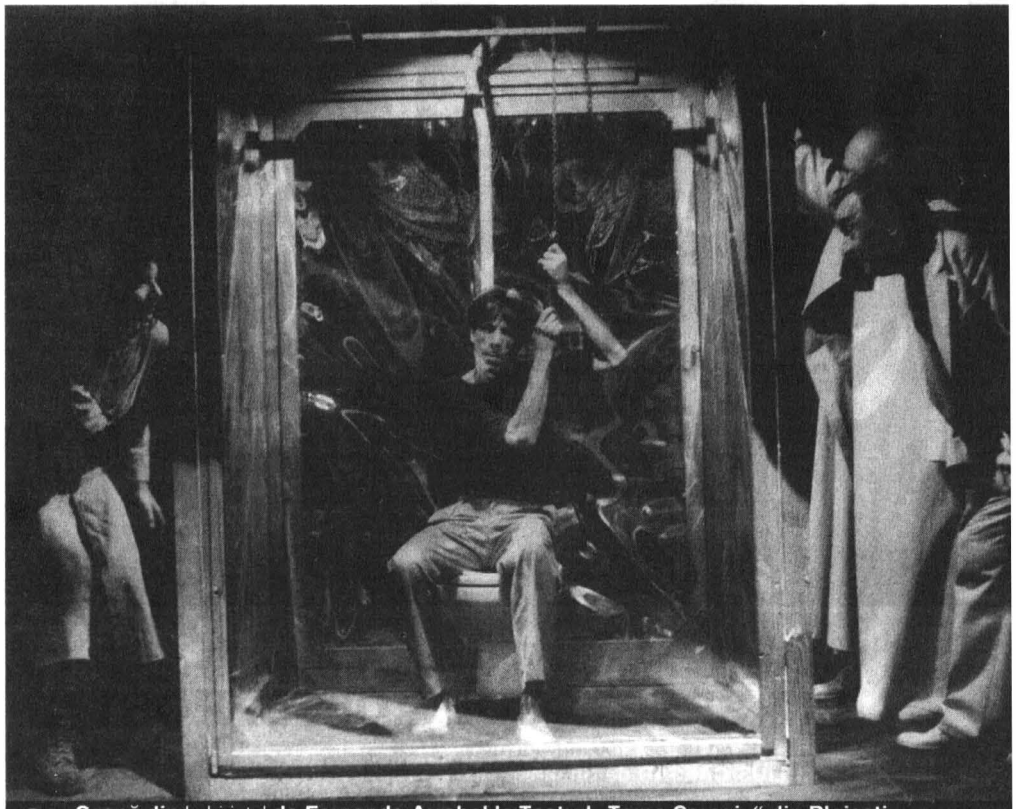
– *(Victorios)*: Da! *(Intervine însă politeţea şi percepţia doamnei stupefiate de lângă noi.)* E o chestiune de intimitate. *(A retezat net.)*

– Nu vreţi să-mi vorbiţi mai mult despre asta?

– *(Ofensiv)*: Ba da, întrebaţi-mă! *(Fireşte, renunţ.)*

– Spuneaţi ieri că aţi părăsit Spania în căutarea gloriei...

– Da, dar în franceză cuvântul are o semnificaţie deturnată. Nu înţeleg prin asta simpla notorietate.



Scenă din Labirintul **de Fernando Arrabal la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti (regia: Gavril Pinte)**

– V-a fost greu să schimbaţi limba, să scrieţi în franceză?

– Da, n-a fost uşor. Emigraţia, oricum, nu e un lucru plăcut, deşi are farmecul ei. E un loc nou.

– Aţi spus, la un moment dat, „scriu în franceză, dar visez în spaniolă".

– *(Fără să aştepte întrebarea)*: Uneori visez în franceză şi scriu în spaniolă!

– Există vreo diferenţă de stil între ceea ce scrieţi într-o limbă sau alta?

– Franceza îmi marchează viaţa. Spaniola îmi marchează viaţa. Franceza are unele exigenţe foarte precise, pe care încerc să le transform în exigenţe ale mele, proprii.

– Ca reacţii, ca temperament, vă simţiţi mai degrabă spaniol sau mai degrabă francez?

– Nu înţeleg întrebările de acest fel, ce sunt, francez ori spaniol. Am mai spus-o: sunt un metec. De altfel, m-am născut în Maroc.

– Aveţi amintiri de acolo?

– Nu. Dar am revenit pe urmă – mi-au făcut acolo o piaţă, o statuie... Dinainte nu ţin minte nimic.

– Dintre montările cu piesele dumneavoastră, pe care le-aţi văzut, presupun, în diverse ţări, care vi s-au părut mai aproape de intenţiile autorului?

– Cele făcute de regizori buni. Peste tot există regizori buni şi regizori proşti. (*Şi, privind spre uşă, pe lângă mine.*) Sunt chemat dincolo.

– Oh, desigur, vă mulţumesc foarte mult...

– Nu mai aveţi întrebări?

– Ba da, dar dacă trebuie să plecaţi... N-aş vrea să...

– Puneţi-mi, totuşi, o ultimă întrebare. *(Şi, cu o inflexiune complet neaşteptată, prietenoasă, zâmbind deschis.)* O meritaţi. *(Schimbarea de ton mă derutează. Nu ştiu ce să-l întreb, somată, parcă, să fiu, acum ori niciodată, subtilă şi inteligentă. Aşa că, fie ce-o fi, mă arunc.)*

– Ce credeţi despre moarte?

– *(Tace îndelung. Oare n-a înţeles ce-am spus? Apoi)*: E o eliberare... Sfârşitul tuturor nenorocirilor şi durerilor...

– Aşadar, o aşteptaţi? întreb, moale.

– ... Atunci, poate, o să fiu iubit...

ALICE GEORGESCU

UN SPECTACOL „DE EXPORT"

JULIUS CAESAR de Shakespeare. Traducerea şi adaptarea: Ramona Mitrică (revăzute de Alexandru Darie) ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentaţiei: 16 septembrie 1995 ● Regia: Alexandru Darie ● Scenografia: Maria Miu ● Muzica : Adrian Enescu ● Distribuţia: Dan Aştilean (Julius Caesar), Emilia Popescu (Calpurnia), Cornel Scripcaru (Marcus Brutus), Marian Râlea (Caius Cassius), Claudiu Stănescu (Casca), Doru Ana (Decius Brutus), Constantin Ghenescu (Cinna), Adrian Ciobanu (Tânărul Cato), Ion Besoiu (Octavius Caesar), Şerban Cellea (Marcus Antonius), Ion Cocieru (Flavius), Manuela Ciucur (Portia), Sandu Mihai Gruia (Cinna, un poet), Oana Pellea (Lucius), Luminiţa Gheorghiu (O prezicătoare), Anca Sigartău (O sclavă).

Croit regizoral, scenografic şi muzical pentru „premiera mondială" de la Tokio, din vara acestui an, spectacolul lui Alexandru Darie are aproape toate virtuţile şi servituţile montărilor „de export", pe care regizorii noştri au început să le cultive cu asiduitate, după modelul Silviu Purcărete. Îndreptăţirea „estetică" a acestor categorii de spectacole parcă nici n-ar mai avea rost să fie discutată cu seriozitate, din moment ce ele oricum există şi vor continua probabil să câştige teren, mai ales în perspectiva „integrării" noastre europene, americane şi afro-asiatice. Important e că nu fac rău la nimeni, căci în ţară nici nu se prea joacă, nefiind probabil de nasul publicului nostru. Sunt în schimb aplaudate şi ovaţionate de publicul străin, fericit că poate să le înţeleagă ca **imagini** teatrale, capabile să depăşească „barierele lingvistice". Aceste bariere sunt, de altfel, ţinta principală a regizorilor în montările „de export", cu consecinţa firească a pulverizării importanţei textului (şi uneori chiar a felului în care este spus), în beneficiul componentelor scenografice, muzicale şi coregrafice ale „imaginii" teatrale. Nu lipsesc premiile criticii, elogiile presei străine, ale directorilor de festivaluri teatrale internaţionale ş.a.m.d. La rândul lor, relatările criticilor autohtoni nu pot să nu depună mărturie, cu obiectivitate, despre aceste copleşitoare succese la care asistă. (Chiar dacă a apărut şi categoria mai nouă a (pseudo) criticilor specializaţi ca suporteri de turnee internaţionale, ale căror îndatorate consideraţii numai de obiectivitate nu mai pot fi suspectate. Vezi, în acest sens, cronicile şi reportajele TV ale unor astfel de spectacole şi turnee, toate devenind, fără excepţie, „de excepţie"!) Dacă viaţa merge înainte şi teatrul românesc se acoperă de o binemeritată glorie internaţională, ce rost ar mai avea să zădărîm lucrurile, luând la bani mărunţi, „estetici", spectacolele „de export"?

S-ar putea totuşi ca unele dintre ele, gândite special pentru posibilităţile de receptare ale spectatorului de la Tokio sau ale celui de la Viena ori ale celui din Madagascar – şi receptate la superlativ în punctele de destinaţie – să nu aibă acelaşi succes tocmai în ţările de origine, care au totuşi **alte** exigenţe. Nu neapărat mai mari sau mai mici, ci pur şi simplu **altele**. Ca spectator japonez (sau vienez), care nu ştiu o iotă româneşte, nu mă interesează cum sună textul în acea limbă, pentru că nu pot pronunţa asupra **calităţii** acestei componente a spectacolului. Dar ca spectator român nu pot să nu observ, de pildă, că vocile bărbaţilor sunt răguşite, gâjâite ori mult prea mici pentru un mare monolog shakespearian, în eventualitatea că se mai înţelege totuşi ce spun. Sigur că, „la export", ambalajul („imaginea") contează enorm, iar dacă marfa se vinde, şi încă foarte bine, e normal ca toată lumea să fie mulţumită! Numai că „între noi", acasă, parcă nu prea se face să ne furăm căciula şi să ne-mbătăm cu apă rece sau cu laurii succeselor de pe alte meleaguri. E foarte bine că le-am avut, dar nu trebuie să ne mire nici o privire critică, din „interior", dacă produsul (spectacolul) e dat şi pe piaţa internă.

Pe de altă parte, e firesc ca un creator de mare talent, cum este regizorul Alexandru Darie, să nu poată fi egal cu el însuşi în fiecare zi şi de la un spectacol la altul, fie şi pe scena aceluiaşi teatru. Pe lângă fascinanta poezie infuză şi anvergura ideatică din **Poveste de iarnă**, ori în comparaţie cu profunzimea investigaţiei psihologice şi percutanţa revelatoare a imaginii scenice din **Trei surori**, spectacolul realizat acum, cu piesa **Jullus Caesar**, nu e decât şocant la nivelul imaginii, dar

ACT DE CURAJ APARENT NESĂBUIT

PATUL LUI PROCUST, adaptare scenică de Cătălina Buzoianu după romanul lui Camil Petrescu ● TEATRUL „BULANDRA" și THEATRUM MUNDI ● Data reprezentației: 23 septembrie 1995 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Decorul: Marius Alex. Dumitrescu ● Costumele: Doina Levintza ● Muzica: A. G. Weinberger ● Mișcarea scenică: Adina Cezar ● Distribuția: Maia Morgenstern (Doamna T.), Florin Piersic jr. (Domnul C.), Zoltan Butuc (G. D. Ladima), Marius Iosif Capotă (Fred Vasilescu), George Ivașcu (Nae Gheorghidiu, Bulgăran), Romeo Pop (Tănase Vasilescu), Mihai Bisericanu (Mărginoiu, Cibănoiu), Daniela Nane (Emilia), Maria Junghietu (Valeria), Adina Cartianu (Lena Coremati), Marcela Motoc (Mouthy).

După cum se știe, Camil Petrescu nu a avut, ca dramaturg, o soartă scenică prea fericită. Piesele lui s-au jucat (și se joacă) foarte rar, iar când lucrul totuși s-a întâmplat, rezultatul a fost, cu extrem de puțin excepții, mai degrabă modest. Motivul insatisfacției stă, poate, în inabilitatea regizorilor tot atât cât în ochiul privitorului, pentru că abundența și poezia extraordinară a indicațiilor din parantezele auctoriale nasc, pentru fiecare cititor, un spectacol imaginar a cărui intensitate e greu (dacă nu imposibil) să-și găsească echivalent în reprezentarea concretă de pe scenă. Mult mai norocoase n-au fost nici încercările de transpunere filmică a dramaturgiei sau prozei camilpetresciene, deși posibilitățile tehnice ale cinematografului păreau mai apte să creeze fizionomiile atât de plastic descrise de autor și să surprindă infinitezimalele lor mișcări sufletești. În aceste condiții, inițiativa unui regizor de a transforma în material scenic un roman al lui Camil Petrescu – și încă „Patul lui Procust", scriere dificilă chiar și la lectură și în care planurile temporale și spațiale se interferează urmând logica aleatorie, deloc „teatrală", a memoriei – este un act de curaj nesăbuit. E drept, regizorul se numește Cătălina Buzoianu, ceea ce pune lucrurile în altă lumină. Căci majoritatea izbânzilor profesionale ale acestei artiste – unele, izbânzi ale teatrului românesc în ansamblu – sunt legate tocmai de dramatizările unor proze redutabile; două exemple, numai, sunt de-ajuns: **Maestrul și Margareta** și **Dimineața pierdută**. Pe de altă parte, rămâne destul de modest la nivelul discursului ideatic regizoral. Ceea ce nu înseamnă că nu poartă amprenta regizorului Alexandru Darie. Printre cele mai izbutite și îndrăznețe propuneri ale sale consemnăm raporturile de împărtășită atracție sexuală dintre Marcus Brutus (interpretat cu tensionată sagacitate de Cornel Scripcaru) și tânărul Lucius (întrupat cu multă sensibilitate și finețe a nuanțelor de Oana Pellea). Negăsind în soția sa, Portia (bine conturată de Manuela Ciucur), nu atât **feminitatea** cât **complementaritatea** de care avea nevoie, Brutus o află în relația cu Lucius, de un erotism intens pasional, dar și de o mare puritate, grație transfigurării poetice, contrastând cu violența tuturor celorlalte relații din jurul lor. Această deprimantă și devastatoare violență a lumii de ieri (ca și a celei de azi) e subliniată atât prin sugestivitatea cadrului plastic, locul de joc fiind unul în care parcă nu apa, ci sângele bălțește, cât și prin virulența cromatismului dramatic al coloanei sonore, muzica lui Adrian Enescu înscriindu-se printre cele mai bune lucruri din spectacol.

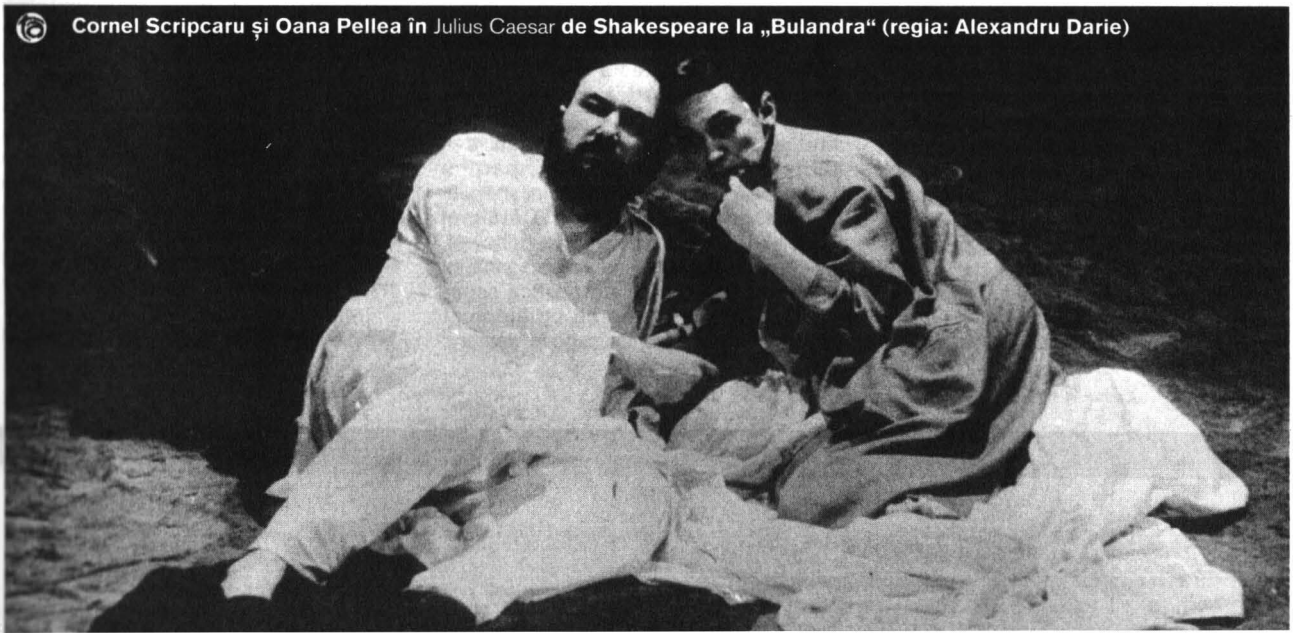
Și totuși, în ansamblul ei, montarea rămâne ilustrativă, ținându-se poate prea aproape de text și devenind repede previzibilă, în ciuda amintitului aspect șocant, urmărit cu obstinație. Nu e o reprezentație oarecare sau una cu care regizorul să aibă a se rușina, dar nu e nici una de prim rang în palmaresul său, chiar dacă va mai avea, poate, răsunătoare succese „la export". Acolo nu contează că nu se mai înțelege mare lucru din ce spune Marian Râlea (Caius Cassius) ori Constantin Ghenescu (Cinna), și poate nici nu se observă că Șerban Cellea riscă să rămână fără voce în monologul lui Marcus Antonius, fiind desigur „acoperit" de uralele și vacarmul mulțimii căreia i se adresează. La noi, însă, toate lucrurile astea se văd și parcă nu consonează prea fericit cu firma echipei tinere a Teatrului „Bulandra".

În alte spectacole fuziona perfect cu această echipă și Ion Besoiu. De astă dată, în Octavius Caesar, e foarte puțintel și fără vlagă, părând chiar dintr-un alt spectacol, mai de demult. Din acesta mai sunt Dan Aștilean, memorabil în Julius Caesar, în ciuda partiturii sale restrânse, Claudiu Stănescu, instabil temperamental dar fără astâmpăr în Casca, Doru Ana, când nu joacă prea descoperit (explicit) versatilitatea lui Decius Brutus. Și, desigur, prin reușitul portret psihologic pe care i-l face lui Caius Cassius, Marian Râlea (când i se poate descifra rostirea).

Sunt la locul lor și fac ce trebuie, încercând totodată să nu ne amintească de rolurile anterioare, Emilia Popescu (Calpurnia, soția lui Caesar), Luminița Gheorghiu (O prezicătoare), Anca Sigartău (O sclavă), Adrian Ciobanu (Tânărul Cato). E în continuare pregnant ca prezență scenică, deși în nota obișnuită, Sandu Mihai Gruia

Luminile semnate de Ion Lazăr dau scenelor violente dinamismul de care aveau nevoie și se conjugă fericit cu accentele și cadențele coloanei sonore. Ce i-a lipsit acestui spectacol pentru a se împlini pe măsura talentului lui Alexandru Darie? Poate câteva repetiții în plus și o premieră normală la București. Nu e sigur însă că ar mai fi avut același succes la Tokio. Succes pe care s-ar putea să-l reediteze în multe alte capitale ale lumii teatrale. Căci și spectacolele „de export" au destinul lor, netemător de opiniile noastre.

VICTOR PARHON



Cornel Scripcaru și Oana Pellea în Julius Caesar **de Shakespeare la „Bulandra" (regia: Alexandru Darie)**

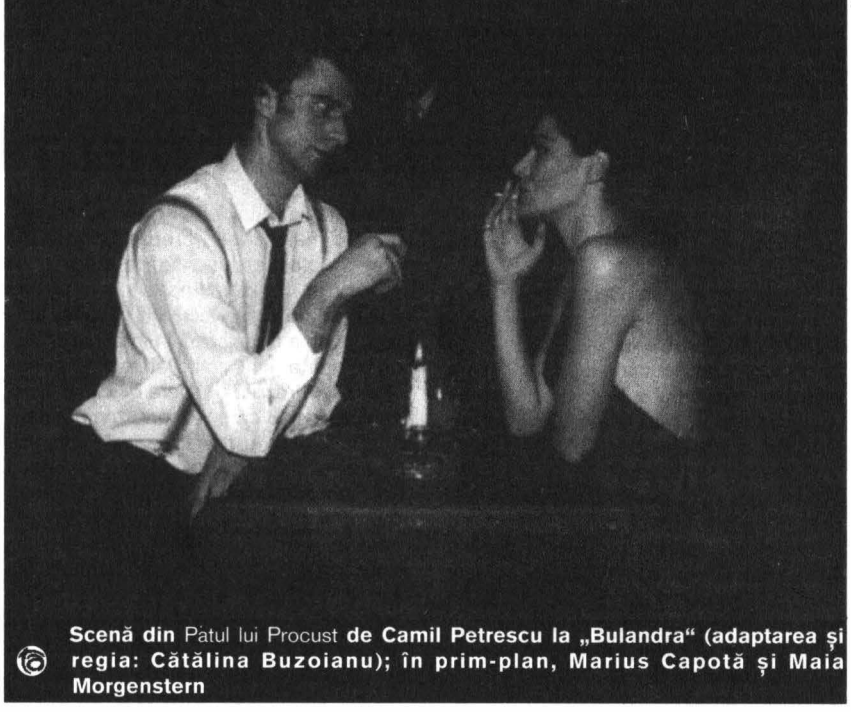


foto: Dan Predescu

Scenă din Pătul lui Procust **de Camil Petrescu la „Bulandra" (adaptarea şi regia: Cătălina Buzoianu); în prim-plan, Marius Capotă şi Maia Morgenstern**

însă, după cum observa cineva, dacă romancierul-dramaturg ar fi socotit că „Patul lui Procust" e nimerit pentru teatru, fără îndoială că i-ar fi dat el însuşi, de la început, formă teatrală...

Oricum, Cătălina Buzoianu şi-a asumat riscurile şi a pornit la treabă. În mod surprinzător, versiunea ei nu a reţinut din roman, aşa cum ar fi fost de aşteptat, mai ales linia „intimistă", adică povestea de dragoste dintre diplomatul-aviator Fred Vasilescu şi fascinanta Doamnă T., sau istoria paralelă a iubirii ce-l subjugă pe tragicul George Demetru Ladima vulgarei Emilia, deşi aceste două nuclee epice, îngemănate de Camil Petrescu, magistral, într-un veritabil studiu al eros-ului frustrat, ascundeau cele mai puternice virtualităţi dramatice. Nu, regizoarea a pus în avantaj, cu insistenţă, datele socio-politice, aşazicând teoretice ale naraţiunii (date al căror exces era socotit de G. Călinescu drept o scădere a romanului, în paranteză fie spus), subliniind, în felul acesta, studiul de moravuri. Sunt transcrise, de pildă, şi îndeobşte abil transpuse în dialog, lungi pasaje din faimoasele note de subsol, redând comentariile autorului ori discursuri ale unor personaje secundare. Procedeul, deloc lesnicios, conservă în proporţie uimitor de mare volumul efectiv al **cuvintelor** ce compun romanul. Întrebarea e dacă el păstrează în cantitatea cuvenită şi **caracterul** profund al operei, cel care îi dă unicitatea şi parfumul propriu, inefabil şi cu atât mai preţios. Firește, am învăţat la şcoală că în „Patul lui Procust" Camil Petrescu „a zugrăvit soarta tristă a intelectualului cinstit ce se opune societăţii burgheze corupte", dar îmi vine să cred că autorul a dorit în primul rând să producă nu un „tablou al epocii" (că el se conturează e oarecum inevitabil), ci o anatomie a disperării născute din dragostea neîmpărtăşită – nemărturisită sau/şi neacceptată. Se poate însă, desigur, să mă înşel.

Spectacolul Cătălinei Buzoianu anunţă din prima clipă „cheia" folosită pentru pătrunderea în roman: pe scena sumar decorată de Marius Alex. Dumitrescu năvălesc în trombă şi încep să danseze frenetic (charleston) actorii costumaţi de Doina Levintza în alb-negru, dar în stilul strict al anilor '20 –'30. Muzica, scrisă şi executată la chitară **live** (şi cu brio) de A. G. Weinberger, însoţeşte, de altminteri, aproape neîntrerupt desfăşurarea scenică, dându-i chiar o vreme, mai ales în prima parte, aerul agreabil, insuficient totuşi, al unui music-hall cu accente pasager grave. Treptat, se detaşează protagoniştii, scoşi din anonimat de Domnul C., personaj inexistent ca atare în carte, dar mereu prezent, chiar cu replici; este, bineînţeles, autorul însuşi. În spectacol, el intervine activ tot timpul, având, cumva, un rol dublu: de povestitor (raisonneur) şi de participant nemijlocit la ţesătura afectivă a conflictului, ca una dintre feţele eroului masculin trifrontal în a cărui alcătuire intră, alături de Fred Vasilescu şi Ladima. Construcţia şi funcţionarea acestui personaj, Domnul C. (interpretat de Florin Piersic jr. cu inteligenţă, cu o vădită pricepere atât a textului cât şi a subtextului), mi se pare victoria dramaturgică majoră a regizoarei în descifrarea scrierii camilpetresciene.

De altfel, personajele sunt în general bine desenate scenic, desen la care contribuie, pe de o parte, talentul Cătălinei Buzoianu şi ştiinţa ei de a lucra cu actorii şi, pe de altă parte, disponibilitatea tuturor interpreţilor de a o urma şi talentul unora dintre ei. Aşa încât, chiar dacă nu prea aduce cu polisportivul, elegantul, virilul Fred Vasilescu din roman, Marius Iosif Capotă figurează convingător (ţinând seama şi de experienţa sa profesională redusă) un fecior de bani-gata surprins cu garda deschisă de atacul unei iubiri răscolitoare şi de invazia vieţii adevărate (adică sordide) în existenţa lui până atunci ocrotită. Onestul Ladima are, întrupat de Zoltan Butuc, destul de puţin din dârzenia combativă a pamfletarului din roman; îi rămâne însă agitaţia nervoasă, umilinţa de câine bătut în înflăcărarea funestă pentru Emilia şi (minus şarjările „pitoreşti" de la început) timiditatea puţin ridicolă. Foarte inspirat găsită ca ipostaziere a Emiliei, având „trăsăturile caligrafice" (expresia e a lui Camil Petrescu) şi carnalitatea aceleia, Daniela Nane dă o variantă credibilă de actriţă mediocră, veleitară (dicţiunea defectuoasă, din păcate, îi aparţine personal), de cocotă ieftină şi insensibilă. Propulsat de adaptarea Cătălinei Buzoianu la rang de personaj principal, Nae Gheorghidiu devine, în persoana lui George Ivaşcu, o caiafă politică semi-isterică, mişcându-se ca un automat defect şi vorbind ca un cabotin dement; condiţia fizică a interpretului şi dăruirea lui totală în joc sunt admirabile, însă – atenţie, e mult prea devreme! – pluteşte prin apropierea lui o umbră de manierizare. Personaje cu pondere mai mică în conflict, dar cu importanţă în echilibrul cromatic al montării animă Maria Junghietu (un portret excelent), Mihai Bisericanu (mobil şi exact), Romeo Pop şi, în debuturi notabile, Adina Cartianu şi Marcela Motoc. Rolul cel mai dificil, pentru că aici memoria şi imaginaţia cititorului complotează tenace şi neiertător, i-a revenit Maiei Morgenstern; Doamna T., la fel de enigmatică şi evanescentă (deşi descrisă în roman până la amănuntul impudic) ca şi Otilia lui Călinescu, este, fără îndoială, unul dintre personajele celebre ale literaturii române. A o materializa neadecvat pe scenă putea fi fatal nu numai actriţei, ci şi întregului spectacol. Regizoarea a făcut, cred, singura alegere posibilă în limitele impuse (vârstă etc.): ca şi eroina lui Camil, Maia Morgenstern este în acelaşi timp feminină şi băieţoasă, senzuală şi cerebrală, frumoasă şi urîtă. Ca să atingă desăvârşirea îi mai trebuia doar spaţiu, dramatic şi psihologic, de desfăşurare în spectacol. Nu l-a avut.

Neacordându-i-l, Cătălina Buzoianu şi-a privat propria montare de accesul la performanţă. Pentru că – fapt de neînţeles dată fiind sensibilitatea creatoare şi feminină a regizoarei – componenta emoţională a romanului (analiza erotică de rar rafinament înfăptuită de Camil Petrescu) e redusă la o tratare precipitată în ultima parte a spectacolului. Se produce astfel o decalibrare ce nu poate fi anulată de teatralitatea inventivă, explozivă chiar, de până acolo, şi nici de frumuseţea plastică a întregului. Să-i fi lipsit autoarei timpul de a merge până la capăt? Sau curajul?

ALICE GEORGESCU

TRUCURI ȘI MINUNI

SCAMATORUL DIN BROOKLYN de Woody Allen. Traducere de Liana Ceterchi și Radu F. Alexandru ● TEATRUL EVREIESC DE STAT ● Data reprezentației: 12 septembrie 1995 ● Regia: Cristian Hadji-Culea ● Scenografia: Puiu Antemir ● Consultant scene de iluzionism: Mihai Ciucă ● Distribuția: Ovidiu Cuncea (Paul), Marius Drogeanu (Steve), Eugenia Balaure (Enid), Cornel Ciupercescu (Max), Mihaela Sârbu (Betty), Boris Petroff (Jerry).

***

Într-o lume în care succesul e singura măsură a omului, auto-deprecierea devine un soi de delict moral și este într-adevăr un paradox american faptul că Woody Allen – actor, regizor de film și dramaturg – a reușit să aibă bani, femei frumoase și să fie celebru făcându-și o meserie din auto-depreciere. Mărturii etern mincinoase, filmele și piesele lui sunt patetice și hazoase dezvăluiri ale eului strâmtorat de speranțele și pretențiile celor din jur, ale individului paralizat de neputința de a se face înțeles și de a se înțelege pe sine. Și în timp ce interesul focalizat asupra personajului central descompune cu ironie resorturile eșecului intim, personajele mediului înconjurător reprezintă, fiecare în felul său, variante încremenite ale refuzului de autocunoaștere.

Scamatorul din Brooklyn, Paul, este un băiat cu un coeficient de inteligență superior celui al lui Einstein, neîndemânatic și bâlbâit, neadaptat la școală, exersând necontenit trucuri cu batiste scoase din cutii goale și cravate tăiate care redevin întregi. E cert că îl fascinează minunile, că se simte capabil să le producă, dar că nu va fi niciodată în stare să le facă în public: orice privire străină îl aruncă în disperare. În familia sa, care supraviețuiește la limita sărăciei, acolo unde „visul american" se destramă pentru a deveni ternă realitate coșcovită, toată lumea vrea să-l ajute: și tatăl etern jucător la loteria sentimentelor, și mama posesivă și grijulie, gata oricând să-și telescopeze propriile frustrări în reușita copiilor, și fratele mai puțin inteligent, dar la fel de doritor de a învinge destinul printr-o minune. O familie care, într-o piesă de Arthur Miller, ar simboliza drama existenței, este, aici, starea cotidiană a neadecvării pe care nimeni nu o receptează ca atare. De aici și comedia.

Spectacolul de la TES (jucat în limba română) construiește cu rafinament premisele acțiunii dramatice. Scenografia sugerează spațiul real și cel al minunii, atât de aproape unul de altul și totuși pe planete diferite. Ovidiu Cuncea, în rolul lui Paul, izbutește să joace cu intensitate singurătatea personajului, etalându-i neputințele fără exagerări și suprapuneri comice. Convingerea lui că minunile există indiferent de capacitatea lui de a le exprima și a celorlalți de a le vedea este adevăratul motor al conflictului, și actorul o trăiește cu atâta discreție câtă e necesară pentru a deveni spectaculoasă. Eugenia Balaure este o mamă agitată și o femeie nefericită, una condiționând-o pe cealaltă; e inutil să iubești când nu știi să o faci, și relațiile ei confuze cu soțul și fiii își găsesc explicația scenică în episodul cu managerul ratat. Alături de Boris Petroff, care o slujește cu un excelent profesionalism, Eugenia Balaure creează unul dintre momentele impresionante ale spectacolului, în care maturitatea evocă și trăiește tinerețea, ca pe o imposibilă reîntoarcere. Din mișcarea în scenă a lui Cornel Ciupercescu am înțeles că este un bărbat străin în propria lui familie și un neîndemânatic îndrăgostit tomnatic. Ce a spus pe scenă nu am auzit, iar când am auzit, nu am înțeles. Marius Drogeanu și Mihaela Sârbu servesc cu modestie compoziția scenică. Ca de obicei, Cristian Hadji-Culea evită spectacolul „regiei" în sine, efectele și imaginile paratextuale, iar această limită impusă îl înfrățește cu atmosfera piesei. Dar nici consultantul scenelor de iluzionism (Mihai Ciucă), nici expresia regizorală nu ne ajută să trasăm drumul de la scamatorie la minune, de la liceanul bâlbâit la Woody Allen.

MAGDALENA BOIANGIU

ELECTREI I S-A SCHIMBAT... IDENTITATEA ETNICĂ

ELECTRA MAGHIARĂ de Bornemisza Péter ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ, secția maghiară ● Data reprezentației: 21 aprilie 1995 ● Regia: Beke Sándor (Ungaria) ● Decoruri și costume: Labancz Klára ● Muzica: Csiky Csaba ● Coregrafia: Domokos István ● Distribuția: Györffy András (Aegistus), Tatai Sándor (Parasitus), Farkas Ibolya (Clytemnestra), László Zsuzsa (Electra), Somody Hajnal (Chrysothemis), Mózes Erzsébet (Chorus), Sebestyén Aba (Orestes), Lohinszky Lóránd (Maestrul), Lukács Noémi Andrea (Micuța Electra), Fülöp Beata, Fülöp Emese, Gál Ágnes, Gajdó Delinke, Kozsik József, Lőrincz András-Ernő, Fazakas Géza, Nagy Orbán (Corul), Koszorús Kálmán, Hunyadi Sándor, Benczédi Szilárd (Muzicanți).

**

Motto:

„Ce este strâmb nu se poate îndrepta și ce lipsește nu poate fi numărat".

Eclesiastul I:15

Secția maghiară a Teatrului Național din Târgu-Mureș a inclus în repertoriu o originală piesă scrisă în secolul al XVI-lea, în toiul răspândirii protestantismului, de către ilustra personalitate a Reformei maghiare, Bornemisza Péter (1535–1584). Opera sa literară, vastă, cuprinde poezie, proză și teatru; ideologic, ea stă sub semnul obiectivelor progresiste, antifeudale ale Reformei. Cea mai însemnată creație a lui, totodată cea mai importantă operă dramatică maghiară din secolul al XVI-lea, este adaptarea piesei **Electra** de Sofocle, purtând titlul, explicativ, **Tragedie în limba maghiară din Electra lui Sofocle.** Autorul nu traduce însă, pur și simplu, textul tragediei antice, ci îl folosește drept „temelie" pentru descrierea unui caz ce se poate petrece oriunde în lume. El observa undeva: „Dumnezeu este unul și vrerea Sa se oglindește în viața oamenilor". Istoricii literari susțin că piesa lui Bornemisza ar fi prima traducere într-o limbă est-europeană a tragediei sofocliene și că este cea mai semnificativă realizare literară a Renașterii în spațiul cultural maghiar. Ultima oară, în țara noastră, a fost montată la Institutul de Teatru (actuala Academie de Artă Teatrală) din Târgu-Mureș, de regretatul Csorba András și de Zalányi Gyula (actor aflat acum în Ungaria), în decorurile create de László Ildikó; premiera a avut loc la 21 mai 1982.

Noua montare aparține regizorului Beke Sándor din Ungaria, care notează în caietul de sală faptul că, deși neterminată, piesa este perfectă. Într-adevăr, această piesă preshakespeariană este perfectă; spectacolul, ba. Să mă explic.

Titlul spectacolului, **Electra maghiară,** sună altfel decât cel al piesei; mai scurt, dar cu subînțelesuri. Cu peste un deceniu în urmă, Naționalul

budapestan a lansat acest titlu care, trebuie să recunoaştem, acolo nu spune prea mult. În schimb, astăzi, cu precădere la Târgu-Mureş, un afiş cu litere de-o şchioapă ce anunţă o Electră maghiară atrage atenţia şi stârneşte curiozitatea trecătorilor. Titlul înfiat dezvăluie, din capul locului, mobilul concepţiei regizorale, cromatica decorului, particularităţile costumelor etc.

Decorul, unic, este o transpunere a interiorului unei biserici reformate, în culori asociate forţat. Pereţii sunt albi, potrivit tradiţiei locaşurilor de cult protestante. Pardoseala e roşie, din dublu motiv: sugerează marmura roşie, dar şi atmosfera pestilenţială a unui abator, deoarece multe fapte sângeroase s-au petrecut (omorîrea lui Agamemnon) şi se vor petrece (măcelărirea cuplului Aegistus-Clytemnestra) aici; locul lor, în orice caz, nu era în intimitatea unui lăcaş de cult. Giganticii palmieri şi crengile de brad împrăştiate aduc în scenă verdele, completând astfel cromatica drapelului maghiar. Decorul se vrea multifuncţional: este o biserică, dar şi locul de desfăşurare a unui act teatral. S-a vrut ca spectatorii să fie părtaşi la străduinţa unor consângeni de a reprezenta tragica soartă a Electrei, dar, dincolo de rampă, sala de construcţie modernă nu se asortează cu ambianţa lăcaşului sfânt. În atare situaţie, publicul va fi transformat într-o masă omogenă de enoriaşi ce asistă la (iar uneori trăieşte cu empatie) siluirea Electrei, act îndrumat de un pastor care, mai târziu, se implică şi el în joc. Costumele, prin originalitatea şi bogăţia lor de inspiraţie populară, atestă fantezia creatoare a scenografei Labancz Klára care, la scurt timp după premiera cu **Vizita bătrânei doamne**, ne demonstrează din nou că este o artistă talentată, inventivă.

Accept ideea redării fidele a unei reprezentaţii populare de odinioară, cu aportul organic al regizorului şi actorilor. Am avut prilejul să urmăresc, chiar să savurez spectacole reuşite de asemenea factură, care ţin afişul teatrelor de peste un deceniu (ce-i drept, în Ungaria). Premiera Naţionalului târgumureşean copiază, în foarte multe privinţe, variantele budapestane ale spectacolelor făcute după acelaşi text. Structura montării este fermă, în schimb ea suferă din cauza superficialităţii muncii cu actorul. Personajele nu sunt desenate convingător, situaţiile în care sunt puşi actorii şi grupul de studenţi ai Academiei de Artă Teatrală frizează, uneori, ridicolul. Exemple: dialogul Oreste – Maestru (Sebestyén Aba – Lohinszky Lóránd), inspirat din filmele orientale cu lupte marţiale, în care bătrânul atotştiutor îşi educă învăţăcelul printr-o „partidă" de însuşire a meşteşugului mânuirii ciomegelor; confruntarea dintre Clytemnestra (Farkas Ibolya) şi Electra (László Zsuzsa), în cadrul căreia cea din urmă se apără de fiara dezlănţuită făcând semnul crucii, ca în filmele cu vampiri, cu două făcăleţe cu care, mai înainte, bătuse ritmul scenei consumate; alaiul lui Oreste soseşte în casa regală (şi nu palat, potrivit textului) a lui Aegistus (Györffy András) înarmat cu ciomege – scenă ce ne lasă un gust amar, reînviind incidentele din martie '90, etc.

În antichitate, cu ocazia competiţiilor teatrale, publicul urmărea zile la rând tragediile şi comediile prezentate. Actorii de-atunci trebuie să fi fost extrem de convingători, în pofida măştii purtate, declanşând în privitor catharsisul. Astăzi, la sfârşitul mileniului doi după Christos, un grup de actori profesionişti (!) nu reuşesc să convingă, să trezească în spectator măcar o licărire de consimţire, fie şi una de sorginte etnică. Şi asta nu în primul rând din vina lor, ci mai degrabă prin pierderea „cheii" regizorale. Reprezentaţia va fi fost o încercare de restituire a unui gen de teatru popular altădată, dar rezultatul pare a fi mai ales concretizarea scenică a unei obsesive încăpăţânări.

STRACULA ATTILA

SEARĂ DE VACANŢĂ BUCUREŞTEANĂ

FARSE POPULARE AMBULANTE & PARADE. Texte stabilite de Jean Variot. Versiunea românească: Mihai Rădulescu ● TRUPA PE BUTOAIE ● Data reprezentaţiei: 17 august 1995 ● Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză ● Decorul şi costumele: Adriana Grand ● Muzica: Dorina Crişan Rusu ● În distribuţie: Ion Caramitru, Adrian Titieni, Balázs Attila, Mihaela Rădescu, Oana Ioachim, Adriana Băilescu, Dan Chiorean, Liviu Lucaci, Corneliu Victor Frimu, Tudor Chirilă, Elvira Deatcu, Valentin Ionescu, Vlad Rădescu.

***

„Trupa pe butoaie" n-a dispărut înghiţită de conflictul care i-a opus pe creatorii ei, direcţiei Teatrului Naţional din Târgu-Mureş, aşa cum s-a întâmplat cu spectacolul **Satyricon**. Faptul că neînţelegerile dintre artişti şi administraţia unor instituţii de spectacol sau între diversele persoane care contribuie la existenţa unei reprezentaţii au ca primă consecinţă dispariţia de pe scenă a spectacolului însuşi dovedeşte o bizară înţelegere a raporturilor dintre teatru şi public. Oricare ar fi motivele şi îndreptăţirile unora şi altora, publicul nu este parte în conflict, şi nu este nici drept, nici corect ca puterea de decizie a unei părţi să fie folosită împotriva a ceea ce în politică se numeşte „majoritatea tăcută". Persoanele n-au decât să se certe cât poftesc, dar investiţia de bani şi talent trebuie verificată prin contactul cu spectatorii, şi nu în polemicile din ziare. De aceea, iniţiativa UNITER de a prelua, practic de a reface, spectacolul regizorului Victor Ioan Frunză, prezentat în premieră acum trei ani (vezi revista „Teatrul azi" nr. 11–12/92), este nu doar generoasă faţă de creatori, ci şi consecventă faţă de propriile rosturi. E bine că UNITER protestează de câte ori libertatea de creaţie şi statutul creatorului sunt încălcate, dar cei care le încalcă s-au obişnuit cu protestele la fel cum, în urmă cu câţiva ani, acceptau omagiile. Repunerea în circuit a unui spectacol care dispăruse nu din cauza neputinţei creatoare este mai valoroasă şi mai eficientă decât conferinţele de presă, simpozioanele şi dezbaterile despre criza teatrului.

În câteva săptămâni s-au găsit fondurile şi meşterii cu care să se refacă ambianţa materială a spectacolului, actorii dispuşi să repete zi şi noapte

Moment din spectacolul „Trupei pe butoaie" – proiect UNITER (regia: Victor Ioan Frunză)

pentru a izbuti să ofere primele spectacole bucureştene la data planificată. S-a lucrat într-un ritm şi într-o atmosferă care ţin de substanţa vie a teatrului, fie el *popular sau cult. Spectatorii bucureşteni – lipsiţi, vara, de orice formă de teatru – au năvălit, la propriu, răspunzând invitaţiei Trupei. Sute de tineri urcau voinicește scările spre terasa dintre etajele III şi IV ale clădirii Teatrului Naţional, în timp ce invitaţii de protocol se înghesuiau în lift, cei prudenţi îşi cărau singuri scaunele, scenografa Adriana Grand, într-o salopetă de lucru, mai avea ceva treabă cu cutiile de vopsele, politeţea celor care se aşezaseră era pusă la grea încercare de persoanele derutate care stăteau în picioare, regizorul Victor Ioan Frunză, cu un complicat aparat cu căşti şi microfoane, părea un cosmonaut preocupat de un experiment ştiinţific, actorii şi instrumentiştii, în costume, fumau cu prietenii, a fost iute descoperit locul unde se vindeau băuturi răcoritoare, teatrul se combina cu viaţa într-un mod pe care toţi cei prezenţi îl simţeau ca firesc. Semnalul de început şi monologul din **Furtuna**, rostit cu magia inteligenţei de Ion Caramitru, au tras linia de despărţire: începea „minunea", unii o făceau, iar ceilalţi trebuiau să creadă în ea. Convenţie care a funcţionat cu veselie pe parcursul primelor două farse (**Nevasta cu trei pretendenţi** şi **Nebunia măririi**), naivitatea şi caracterul frust n-au căzut în grosolănie şi vulgaritate, a fost o reîntoarcere în copilărie, fără fasoane şi ifose. Apoi am aşteptat circa o oră ca să se facă întuneric şi să poată începe opera bufă **Istoria comică a magului Faust** şi l-am urmărit pe băieţii care instalau artiflciile, pe Vlad Rădescu, în costumul personajului, care îi ruga părinteşte pe spectatorii aşezaţi prea aproape să se îndepărteze ca să evite pericolul de a lua foc. Făcea parte din spectacol. Ceea ce a urmat a fost mai puţin organic. Sofisticată sub raportul mizanscenei şi al muzicii, reprezentaţia a fost lipsită de fluiditate, calităţile vocale ale interpreţilor erau mult sub pretenţiile muzicii compuse de Dorina Crişan Rusu. Trucurile cu artificii – focul iadului şi motocicliştii, trimişii lui – funcţionau separat de poveste şi de trăirile interpreţilor (unii excelenţi: Adrian Titieni – Faust, Balázs Attila – Mefisto). Dispăruse senzaţia de libertate şi starea de joc a fost tulburată de poticneli şi sub-performanţe, într-o construcţie ce se dorea extrem de riguroasă. Convenţia lipsei de convenţie n-a mai funcţionat şi a început transhumanţa publicului spre ieşire, chiar pe sub nasul interpreţilor. Nu e cazul să se supere nimeni: când faci teatru popular, trebuie să accepţi reacţiile poporului.

MAGDALENA BOIANGIU

© **Scenă din** Cabaret **de Joe Masteroff la Teatrul German de Stat din Timişoara (regia: Istvan Andras Darida)**

CÂND OBSESIA NU UCIDE INSPIRAŢIA

CABARET de Joe Masteroff ● TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIŞOARA ● Data reprezentaţiei: 31 martie 1995 ● Regia: Istvan Andras Darida ● Scenografia: Traian Zamfirescu ● Coregrafia: Liana Iancu ● Muzica: Ion Opra şi Harold Schmeltz ● Distribuţia: Christian Bormann, Anton Balazs (Conferenţiarul), Harold Schmeltz (Clifford Bradshaw), Franz Kattesch (Ernst Ludwig), Mircea Dragoman (Vameşul), Ildiko Jarcsek Zamfirescu (Fräulein Schneider), Enikö Benczö (Fräulein Kost), Wolfgang Ernst (Herr Schultz), Karina Reitsch (Sally Bowles), Franziska Barth (Susu), Tatiana Sessler (Nini).

***

Încă din timpul repetiţiilor la **Cabaret**, în interiorul Teatrului German din Timişoara s-au găsit voci care, cu umor, au afirmat că regizorul Istvan Andras Darida „îşi va prinde urechile" în textul lui Joe Masteroff. A fost, poate, motivul pentru care am mers să văd spectacolul cu un soi de scepticism. Am aflat, întâmplător, că Istvan Andras Darida e măcinat, obsedat chiar, de mai mult timp, de gândul montării **Cabaret**.

Se întâmplă adesea ca o întâlnire pe care ţi-o doreşti de mult şi pe care o pregăteşti foarte bine să se soldeze cu un fiasco. Acest fapt e valabil şi în teatru. De astă dată însă, în chip fericit, a ieşit ceea ce trebuia. Obsesia n-a ucis inspiraţia, ci gândul intens a alimentat creaţia, a diversificat-o.

Spectacolul e viu, se joacă antrenant, cu ritm şi schimbări bruşte de atitudine, bine punctate de interpreţi. **Cabaret** este, neîndoielnic, un titlu înşelător. Spectatorul nu va vedea nici pe departe ceea ce spera, ci, zicem noi, mult mai mult. Totuşi, tabloul întâi este tipic pentru un spectacol de cabaret. Conferenţiarul, personaj-cheie al piesei, înconjurat de dansatoare nostime, invită spectatorii la cabaret. Dreptunghiul scenei clipeşte des, lansând chemări la relaxare. Cabaretul e locul unde ţi se cere/ordonă să uiţi de toate, mai ales de faptul că afară se suferă, se moare, se arestează din nimic, iar evreii sunt vânaţi cu sălbăticie. Treptat, însă, pe măsură ce tablourile se schimbă, cabaretul e invadat iremediabil de acel „afară"... Evreul, ţintă vie a vremurilor, apare pe scenă în chip de maimuţă. Pe pieptul său, o fracţiune de secundă, se zăreşte Steaua lui David.

Cele două părţi ale spectacolului realizat de Istvan Andras Darida sunt, totuşi, inegale. Nu e vorba în special despre o inegalitate valorică, ci mai mult despre una dictată de scriitură. Martor la evenimente, Joe Masteroff îşi doreşte cu tot dinadinsul gradarea stărilor, accentuând trecerea de la normalitate spre aberaţie. În prima parte, personajele trăiesc în marea lor majoritate aparent normal (excepţie fac reprezentanţii nazismului, reduşi de autor la un singur individ). Se trăieşte pentru micile bucurii,

se visează, se iubește, fie și iluzoriu, se plănuiesc căsnicii. În a doua parte, când nazismul amenință ca un tăvălug care nu iartă nimic, zdrobind destine și acționând în sensul unei metamorfoze tragice, oamenii devin temători, egoiști și lași, înfrângându-și sentimente în care până mai ieri credeau neclintit.

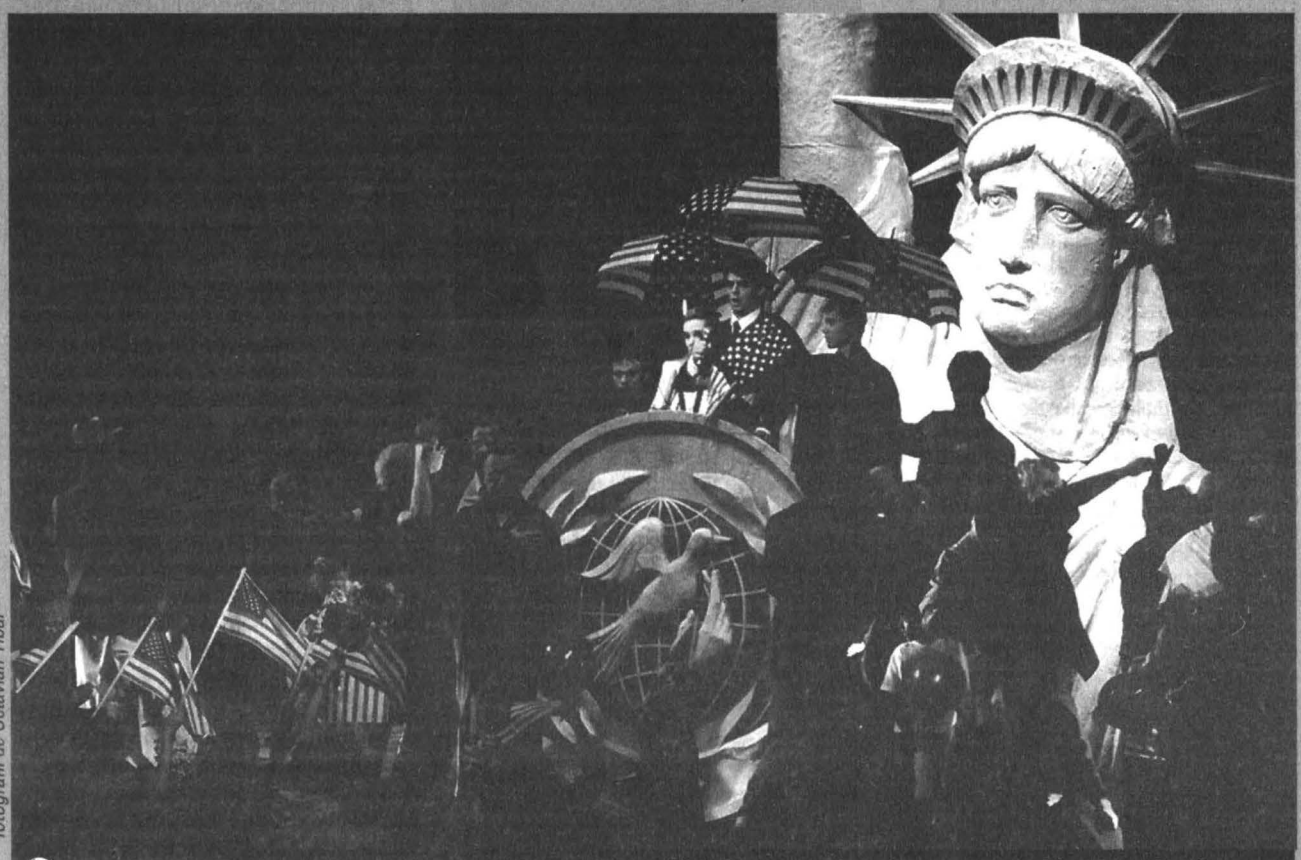
Fräulein Schneider, admirabil interpretată de Ildiko Jarcsek Zamfirescu, rupe logodna cu Herr Schultz (rol lucrat cu finețe și talent de Wolfgang Ernst) de teamă să nu-și pericliteze poziția de patroană de hotel de mâna a treia, căsătorindu-se cu un evreu. Momentul în sine e unul dintre cele mai bune ale spectacolului.

Chiar dacă actorul berlinez Christian Bormann, interpretul Conferențiarului, a jucat numai la premieră, următoarele spectacole aducându-l la rampă pe actorul timișorean Anton Balazs, credem că regizorul n-a greșit deloc când a gândit cele două distribuții. Cei doi abordează personajul fundamental diferit. Anton Balazs are aproape dublul vârstei actorului berlinez. Conferențiarul lui Christian Bormann se remarcă prin preferința esențială pentru ludic, în timp ce Anton Balazs forează mai adânc în psihologia personajului, care devine, într-un fel, un barometru al nenorocirii. Tot ce se întâmplă trece prin el.

Unul dintre personajele de coloratură, Sally Bowles, face din Karina Reitsch aproape o revelație. Enikö Benczö, în Fräulein Kost, deși partitura e mică, are haz, iar Harold Schmeltz, care pare a fi autorul însuși, joacă matematic. Cât despre balerinele împrumutate de la Operă, special pentru spectacol, putem spune că regizorul Istvan Andras Darida și coregrafa Liana Iancu n-au ales tocmai rău. Dimpotrivă.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

OEDIP LA OPERĂ



fotografii de Octavian Tibăr

Imagine din „Oedip" de George Enescu la Opera Națională din București în viziunea regizorală a lui Andrei Șerban

UN SPECTACOL-LOCOMOTIVĂ

Oedip de la Opera Naţională face parte din categoria „spectacolelor-locomotivă", după expresia lui Liviu Ciulei, ce trag mişcarea teatrală înainte. Este cea mai importantă montare a lui Andrei Şerban în România după **Trilogia antică** şi confirmă faima artistului de regizor radical. Faţă de reperul clasic – reprezentaţia cu David Ohanesian –, Şerban are o atitudine de asimilare, dar şi de rebeliune. De asimilare, în sensul în care, după cum declara când a venit la conducerea Naţionalului bucureştean, vechea tradiţie, „paradoxal, poate fi întâlnită doar prin descoperirea unei tradiţii care se bazează pe invenţie, experiment, pe libertatea de expresie". De rebeliune, pentru că Şerban îşi urmează natura artistică, refuză „respectul pios" faţă de modelul consacrat şi se situează în zona „imaginaţiei libere". E un lucru intim în această alegere, un mod de a înţelege şi de a face teatru pe care îl regăsim în spectacolele sale din studenţie, ca şi în experienţele scenice de mai târziu, din America şi Europa. Reprezentaţiile lui Andrei Şerban, indiferent de genul pe care îl abordează, se caracterizează prin combinaţii stilistice surprinzătoare, abolire a frontierelor dintre specii, bogăţie de imagini, asociaţii şocante, vizualitate explozivă. Un amestec deliberat de procedee, regizorul fiind marcat de ceea ce el numeşte „puritatea şi impuritatea vieţii, influenţele pe care le avem într-un timp de tranziţie, la apusul unei culturi, şi o renaştere care nu e clară".

În **Oedip**, el proiectează acţiunea pe fundalul istoriei, optând, în prima parte, pentru mijloacele teatrului politic şi ale celui epic brechtian. Tragedia eroului, care se confundă cu cea a creatorului său, George Enescu, devine **o trilogie contemporană** a poporului român din ultimele şapte decenii.

A situa o lucrare muzicală în alte timpuri şi spaţii, a schimba contextele pentru a găsi semnificaţii pentru ziua de azi e deja o practică curentă şi în spectacolul liric. Încercări de a moderniza şi a contemporaneiza montările de operă au fost şi pe scenele româneşti: de la **Hamlet** de Pascal Bentoiu în regia lui George Teodorescu, la controversata **Traviata** „în blugi" a lui Hero Lupescu şi până la **Oedip** în regia Cătălinei Buzoianu sau **Don Giovanni** realizat de Alexandru Darie. Nici una dintre aceste propuneri nu au avut însă anvergura şi radicalitatea actului artistic al lui Andrei Şerban, **Oedip**-ul său căpătând şi valoarea unui gest de sincronizare cu importante experienţe din operă pe plan mondial. Pentru oportunitatea unei asemenea „actualizări" a creaţiei enesciene pledează nu numai noile direcţii artistice din arta spectacolului, dar şi realitatea social-politică a ultimilor ani, care face din nou din depăşitul „Mare Mecanism" un personaj de relief. Jan Kott, care deţine paternitatea acestei celebre sintagme, întrebat anul trecut, într-un interviu, ce părere mai are despre valabilitatea ei universală, răspundea: „Când am văzut la televiziune ce s-a petrecut în România, unde mulţimea striga «şobolan, şobolan!» spre elicopterul lui Ceauşescu şi apoi cum era extras dintr-un vehicol, apucat de grumaz întocmai ca un şobolan, am avut impresia că «Marele Mecanism» s-a ivit din nou, cu pregnanţă".

În spectacolul lui Andrei Şerban, Marele Mecanism al Istoriei este faţumul teribil care hotărăşte viaţa lui Oedip. Dar gândul regizorului este mai adânc. El demonstrează că istoria-destin creează tragedie atunci când eroul şi colectivitatea în care acesta trăieşte depăşesc măsura şi ridică la rang de zeităţi, deasupra divinului şi umanului, puterea şi politicul. În succeslunea de tablouri defilează o lume în continuă metamorfoză, cuprinsă de o febră a spectacolului în care simţi agonia morţii. O transmit: parada strălucitoare folclorico-religioasă din epoca monarhistă, cu Crişti imenşi, costume populare şi steagul dac în frunte; desfăşurarea învingătoare, belicoasă a personajelor militarizate şi robotizate, purtând haine de piele şi arme, evoluând într-un spaţiu invadat de roşu, în care Sfinxul ia chipul lui Stalin; agitaţia mulţimii îmbrăcate în haine pictate cu lozinci şi reclame publicitare, fluturând steguleţe în jurul Statuii Libertăţii – din perioada contemporană. În demitizarea până la kitsch a acestor simboluri e o vrajă lentă care ucide, e amurgul unei lumi în disoluţie.

Dar această privire reflexivă asupra istoriei este, în subtext, o meditaţie despre damnare şi salvare. Ca în toate spectacolele lui Şerban, dincolo de tragedie, suferinţă şi întuneric, este un drum spre lumină, stare concentrată în partea a doua a reprezentaţiei, în care revin motive din **Trilogia antică**. În tulburătoarea secvenţă finală, martiri şi tirani, victime şi călăi, îngenuncheaţi în jurul Mesei Tăcerii, se roagă. Destinele se confundă, în pofida divergenţelor dintre ei. Eroii se împacă şi se iartă întru Dumnezeu, dincolo de moarte.

Andrei Şerban construieşte pe scena Operei Naţionale o apoteoză a teatralităţii, în care deriziunea se îmbină cu sublimul. El trece de la „retorică la magie" şi de la „magie la cunoaştere". Spectacolul este o premieră-eveniment în opera românească nu numai prin ideile lansate, dar şi prin anvergura realizării scenice. Reprezentaţia are proporţii hiperbolice, se joacă pe scenă, în sală, în balcoane, acţiunea se desfăşoară coral, pe mai multe planuri. În modul în care se împletesc elementele plastice cu cele muzicale şi actoriceşti se simte mâna unui mare maestru. Mizanscena omogenă, bine articulată în toate părţile sale, are o forţă impunătoare. Costumele Vioricăi Petrovici, decorul lui Cătălin Arbore, mişcarea coregrafică a lui Răzvan Mazilu se completează reciproc, împlinind viziunea regizorală. Andrei Şerban construieşte un spectacol metaforic în concepţie, dar realist în detalii, urmărind motivaţia psihologică a relaţiilor dintre eroi. Astfel, muzica este susţinută de energia trăirilor protagoniştilor, exprimând stări emoţionale, transmiţând înţelesuri (conducerea muzicală: Cornel Trăilescu). Impresionează corul (condus de Stelian Olariu), în care fiecare solist e un personaj.

Interpreţii, solicitaţi nu numai muzical, dar şi actoriceşte, depăşesc blocaje fizice şi psihice şi ating performanţe (remarcăm evoluţiile excepţionale ale lui Sever Barnea sau Pompei Hărăşteanu).

Oedip a produs o revoluţie pe scena Operei Naţionale, unde mistificările falsului tradiţionalism fac de multe ori să fie mai multă lume pe scenă decât în sală. În pofida polemicilor, a rezervelor, a opoziţiilor mai mult sau mai puţin violente, reprezentaţia lui Andrei Şerban contaminează. Este deja populară. Sălile sunt arhipline, publicul, captivat de montare, sedus şi emoţionat de muzica lui Enescu, aplaudă frenetic şi strigă „bravo".

Ca şi **Trilogia antică** sau **A douăsprezecea noapte**, **Oedip** contribuie la formarea unei sensibilităţi artistice, pregătind şi deschizând un nou mod de a gândi spectacolul de operă şi de teatru pe scenele româneşti.

LUDMILA PATLANJOGLU

CEVA URÎT

Nu merita Andrei Şerban să-şi facă una ca asta. A epuizat, în seara premierei cu **Oedip** de George Enescu, toate gafele de care ar fi fost ameninţat oricine în situaţia lui: şi cele artistice, şi cele politice. Mă iertaţi, poate că sunt prea tânăr în breaslă, dar asemenea spectacol de operă (teatru) nu-mi fusese încă dat să văd. Cât despre limbajul politic esopic din epilogul de la premieră, mai rar asemenea stângăcie, totuşi într-un prezent al libertăţii de a vorbi despre cenzură necenzurat.

Doamnelor şi domnilor, până să ajungem la spectacolul de operă în discuţie, ţin să lămurim un principiu. Primul pas în a credita răul este să-l denunţi. Şi mai corect ar fi să spunem: să transformi denunţul în lozincă. Nu e cazul să mai amintesc faptul că ţăranii noştri folosesc eufemisme pentru dracul (na, c-am zis-o). Dacă-i rosteşti numele, el ţi se-agaţă de ureche. Numai câteva momente mai devreme îl aud pe Ion Cristoiu, la televizor, rostind următoarea frază: „Pentru a ne depărta de comunism (na, c-am zis-o) trebuie să-l studiem". Să-l studiem ca să nu se mai repete, adică. Nu-i adevărat! Numai dacă o să-l studiem o să-l mai repetăm. (Atenţie şi la cuvintele lui Tiresias!) Şi numai prin studiu un regim totalitar poate să devină scuzabil. Ca să nu se mai repete, el trebuie ignorat **cu luciditate**; nu uitat, dar ignorat. (Atitudine ce nu împiedică, astăzi, opţiuni şi gesturi radical reformatoare. Dimpotrivă.) De şase ani încoace asistăm, în teatrul românesc, la denunţări ale totalitarismelor: Petru Vutcărău în **Regele moare**, Laurian Oniga în **Rinocerii**, Mihai Măniuţiu în **Lecţia**, pe undeva şi Ion Mânzatu în **Cameristele** etc., etc.; deci radicalismul nostru înseamnă mai mult denunţ, iar denunţul a devenit lozincă. Istoria îşi are, într-un fel, continuarea ei firească.

Se ştie că agresorul împrumută întotdeauna ceva din psihologia victimei. Să acceptăm atunci şi varianta aceasta: dacă arăţi cu degetul comunismul (na, c-am zis-o), îi faci un mic serviciu. Nu mare, într-adevăr, ci mic. Andrei Şerban i-a făcut un mic serviciu şi-i mulţumesc că mi-a prilejuit şi mie să asist, pe viu, pentru prima dată în viaţă, în 1995, la un spectacol realist-socialist. Pardon, anti-realist-socialist. Deci am zis bine: realist socialist.

Nu-i aşa că e o eroare grosolană să spui că **Oedip**-ul lui Andrei Şerban e realist-socialist? Nu este tocmai ironia postmodernă cea care întrebuinţează cu atâta dezinvoltură citatul, parodia, kitsch-ul? Nu aduce regizorul în sens ironic demistificator secvenţe din „Cântarea României"? Nu foloseşte el în mod scontat kitsch-ul pentru a parodia o istorie nefastă? De data asta, Andrei Şerban a încurcat lucrurile rău de tot (nu numai ca în **Noaptea regilor**). Nu oricine întrebuinţează de bunăvoie kitsch-ul devine şi imun la kitsch. Uneori, ideea întrebuinţării kitsch-ului poate să fie ea însăşi kitsch.

Acum să vedem de ce ideea lui Andrei Şerban de a întrebuinţa kitsch-ul, în spectacolul **Oedip**, este chiar o idee kitsch.

1. Pentru că Andrei Şerban întrebuinţează voit kitsch-ul în spectacol **de la un capăt la altul** şi orice spectacol umplut voit de la un capăt la altul cu kitsch este, prin forţa lucrurilor, un spectacol kitsch (nevoit). Ar trebui să mă opresc aici, dar continui.

2. Pentru că orice parodie la spectacolele realist-socialiste este, în bună măsură, tot un spectacol realist-socialist, iar un astfel de spectacol este kitsch. Continui, totuşi.

3. (Lemă la punctul 1) Înşiruirea, controlată, desigur, de secvenţe kitsch se însumează în cantităţi industriale şi pretinde, totuşi, o rezolvare, un declic, o străluminare, o transgresare către un adevăr enunţat fără atâta ironie, sau, dacă vreţi, cu o ironie ceva mai gravă. Acest lucru nu se produce. S-ar putea ca Andrei Şerban să fi mizat pe scena ultimă, a împăcării lui Oedip cu el însuşi, fiind evocate atunci Coloana Infinitului şi Masa Tăcerii ale lui Brâncuşi. Îmi susţin bănuiala şi cuvintele lui Andrei Şerban însuşi din discursul de mulţumire de la sfârşit, conform cărora el crede în renaşterea spiritualităţii româneşti. Fac apel la critica de specialitate să semnaleze că şi scena finală e un kitsch consistent.

4. Parabola ironică inventată de Andrei Şerban vine sistematic în contradicţie cu istoria (faptică, nu analitică) a României, istorie pe care atât de sistematic regizorul o evocă. Ceea ce e kitsch.

5. Parabola ironică inventată de Andrei Şerban vulgarizează – grosolan – tragedia lui Oedip, cea din libretul lui Edmond Fleg şi din muzica lui George Enescu. Iar vulgarizarea grosolană este un kitsch grosolan.

Să insistăm câteva clipe asupra punctelor 4 şi 5.

Pentru punctul 4, e destul să povestim. Oedip se naşte într-una din familiile regale româneşti. Vine comunismul, trebuie omorîţi pruncii, dar Oedip scapă şi trăieşte în exil. Tiresias, care este, în spectacol, Nicolae Iorga cu un glonte în cap, îi anunţă destinul. Creşte Oedip. Revine în ţara natală bântuită de ciuma roşie. Herculean, la graniţă, el ucide Sfinxul, dar Sfinxul este chiar Stalin: Oedip, fiul regelui, a sfărâmat comunismul. Norodul îl iubeşte, dar iată că apare Creon, într-o „Volgă" prăfuită, pe care în van se străduiesc s-o lustruiască nişte oameni de bine. Interesant e că omul acesta din „Volgă" se converteşte într-un fel de lider al cămăşilor verzi cu diagonală. Au venit, deci, legionarii. Ceea ce iarăşi nu ne place şi ne pare rău de Oedip. Trec peste împlinirea profeţiei lui Nicolae Iorga şi îl urmăm pe Oedip din nou în exil, de astă dată în America: democraţie, dar şi demagogie, ironie multă postmodernă. Împăcarea cu sine, chinuită, sub umbrelele multicolore ale politicianismului. Deci: monarhie prosperă, apoi comunism, apoi revoluţie (eroi, mineri), apoi fascism, apoi exil în America (şi nici acolo nu e bine), în fine Brâncuşi. Într-adevăr, pledoaria lui Andrei Şerban de a ne păzi de totalitarism este intransigentă şi copleşitoare. Iar Andrei Şerban – un spirit lucid care şi-a făcut din libertate o religie. Dar nu e un avertisment aici că dictaturile se pot succeda oricum şi oricând? Ba da, numai că, dintre următoarele patru persoane: Sofocle, Fleg, Enescu şi Şerban, doar ultimul ţine, **cu orice preţ**, să-l exprime.

Pentru punctul 5: Sfinxul, din câte ştiu eu, e un simbol ancestral şi transcendent, nu un împieliţat cu ardei pe limbă şi pus pe pogromuri. Trebuie, însă, să ţinem seama de faptul că în spectacol convenţia este: destin = istorie. Cum striveşte astăzi istoria pe oameni (vezi comunismul, vezi fascismul, vezi demagogia americană), aşa strivea pe oameni, în acele vremi apuse, destinul. Numai aşa vom înţelege, fără prejudecăţi parazitare, cum Sfinxul poate fi reprezentat de Stalin. Să notăm acest fapt ca pe o idee foarte incitantă şi foarte semidoctă.

Nu discut tratarea de asemenea semidoctă şi grosolană a efectelor muzicale (lovituri puternice de timpan ce dau tensiune unei turniri mitice sunt convertite în pârâituri de automate la executarea boierilor care încearcă să fugă din ţara bolşevizată, spre exemplu) şi nu mai explic punerea mereu în relaţie parodică a muzicii şi libretului cu scenariul lui Andrei Şerban, pentru că: am înţeles, nu ne interesează nici muzica lui Enescu, nici tragedia lui Oedip, este vorba despre deriziunea-avertisment a dictaturilor. Dar de ce „câmpurile sfinte" pe care se exilează în final Oedip sunt tocmai ale demagogicei Americi (astfel sugerate de regizor) e greu de înţeles, şi asta este o întrebare pe care o mai putem încă pune. Pentru că aşa i s-a întâmplat (aproximativ) lui Enescu şi la fel lui Şerban? Ştiu, însă, că Enescu a lăsat **altceva** în partitură (am înţeles că montarea a respectat **literal** partitura), exigenţa altui ambient (mioritic) de reculegere şi împăcare a lui Oedip cu el însuşi, iar despre Şerban ştiu că a montat opera lui Enescu la Bucureşti. Pentru acesta din urmă, concilierea cu sine, în exil, e încă prea departe.

Oare pentru a demonstra că am trăit în comunism „o futere de mamă şi o radere de tată" (Mircea Dinescu), nu e prea mult, ca ilustraţie, **Oedip** de Enescu?

M-au uimit câteva voci critice care au ţinut să precizeze că este preferabil un asemenea spectacol unuia plictisitor sau în manieră academică. Că este de aşteptat spargerea canonului clasic nu e nici o îndoială, dar nu ştiam că iconoclastia este o valoare – prin chiar gestul iconoclast – garantată din capul locului. Şi am mai întâlnit o marotă critică, încurajată de Andrei Şerban însuşi într-o alocuţiune de acum câteva luni: spectacolul e interesant pentru că, oricum ar fi el receptat, nu lasă pe nimeni indiferent, fie că vor fi unii pro şi alţii contra. Vezi bine, spectacolul acesta este viu şi ne învaţă să gândim democratic. Din câte ştiu eu, critica nu este menită să facă astfel de aprecieri şi să încurajeze distribuirea democratică a opiniilor despre valoare în societate. Că este bine, într-o măsură, fie vorba între noi, să fie aşa, e incontestabil. Dar pentru critic, a veghea **satisfăcut** acest spectacol de public mi se pare o abilă laşitate.

Încă o dată despre **Oedip** de George Enescu în regia lui Andrei Şerban: este ceva urît.

SEBASTIAN-VLAD POPA

CÂTEVA CEASURI CU ANDREI ŞERBAN

Când vor apărea aceste rânduri, evenimentul teatral al toamnei, premiera operei **Oedip** de George Enescu în regia lui Andrei Şerban, va fi de mult trecut. Va trece o dată cu această toamnă mult prea frumoasă pe care, poate, nu o meritäm. Am stat câteva ore în scaunul Operei Naţionale, urmărind ultima conferinţă de presă şi una dintre repetiţiile finale.

Conferinţa de presă din 24 august a fost intens mediatizată, deci nu are rost să mai insist. Maestrul Şerban, îmbrăcat cu o cămaşă cu mâneci lungi, privind pe sub ochelari publicul alcătuit din ziarişti şi spectatori, iată imaginea ce-a făcut deja înconjurul lumii.

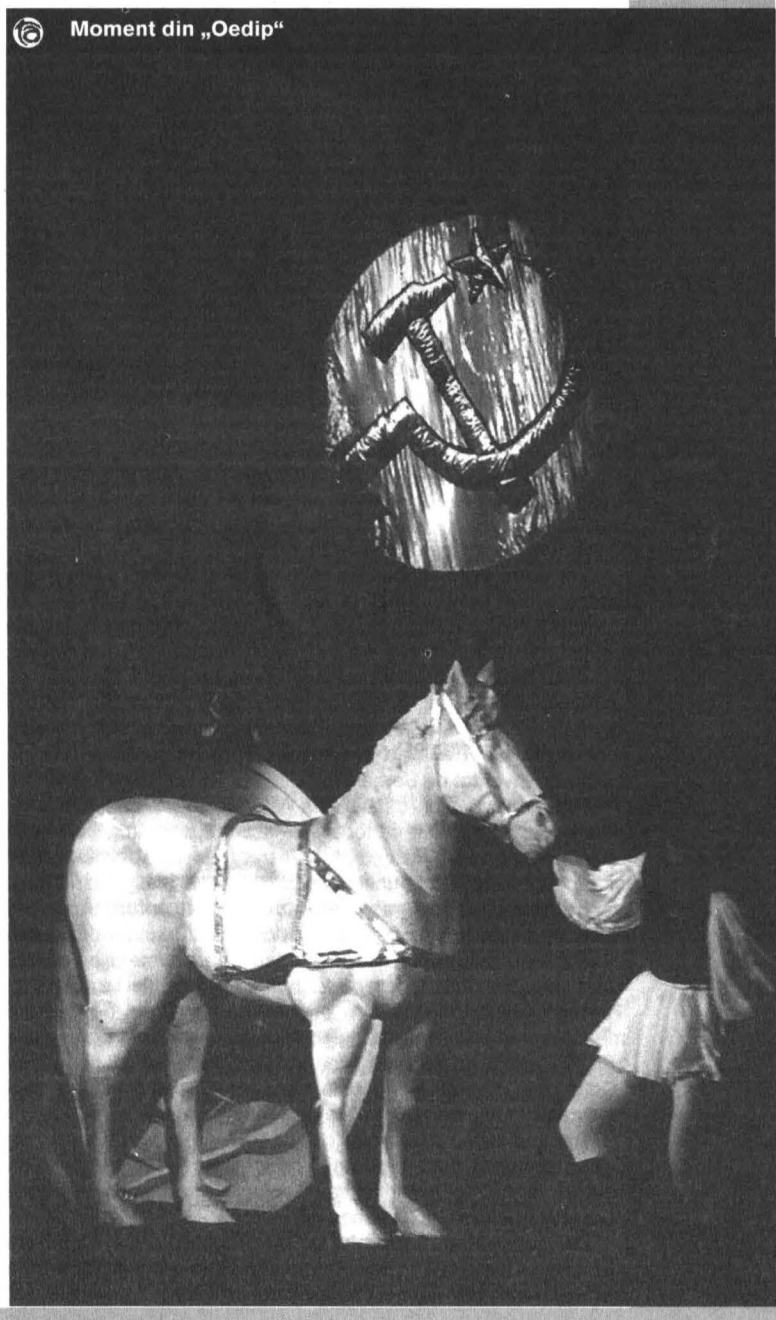
Acum urmează partea goală a paharului: am avut impresia că maestrul nu iubeşte presa. Domnia-sa cunoaşte perfect puterea impactului mediatic asupra spectatorului. Cum poţi să iubeşti presa când una dintre ziariste l-a rugat, în timpul conferinţei, să definească muzica, iar un alt ziarist a afirmat că şarpele pyton din **Trilogia antică**, printr-o complicată etimologie, ar fi chiar Apollo? Toată conferinţa de presă avea totuşi ceva teatral, maestrul Şerban se pregătise ca un şcolar, adusese cu el notiţele de lucru (o parte pot fi citite în programul de sală) şi, în faţa unor asemenea întrebări, a rămas dezumflat.

De la început, am aflat, colaborarea cu Opera Română a fost fructuoasă: maestrul a început repetiţiile cu decorul montat (cum nu s-a întâmplat nici la Covent Garden, nici la Operele din Paris şi Viena) şi, în plus, a putut lucra la repetiţii direct cu orchestra (un mare privilegiu!).

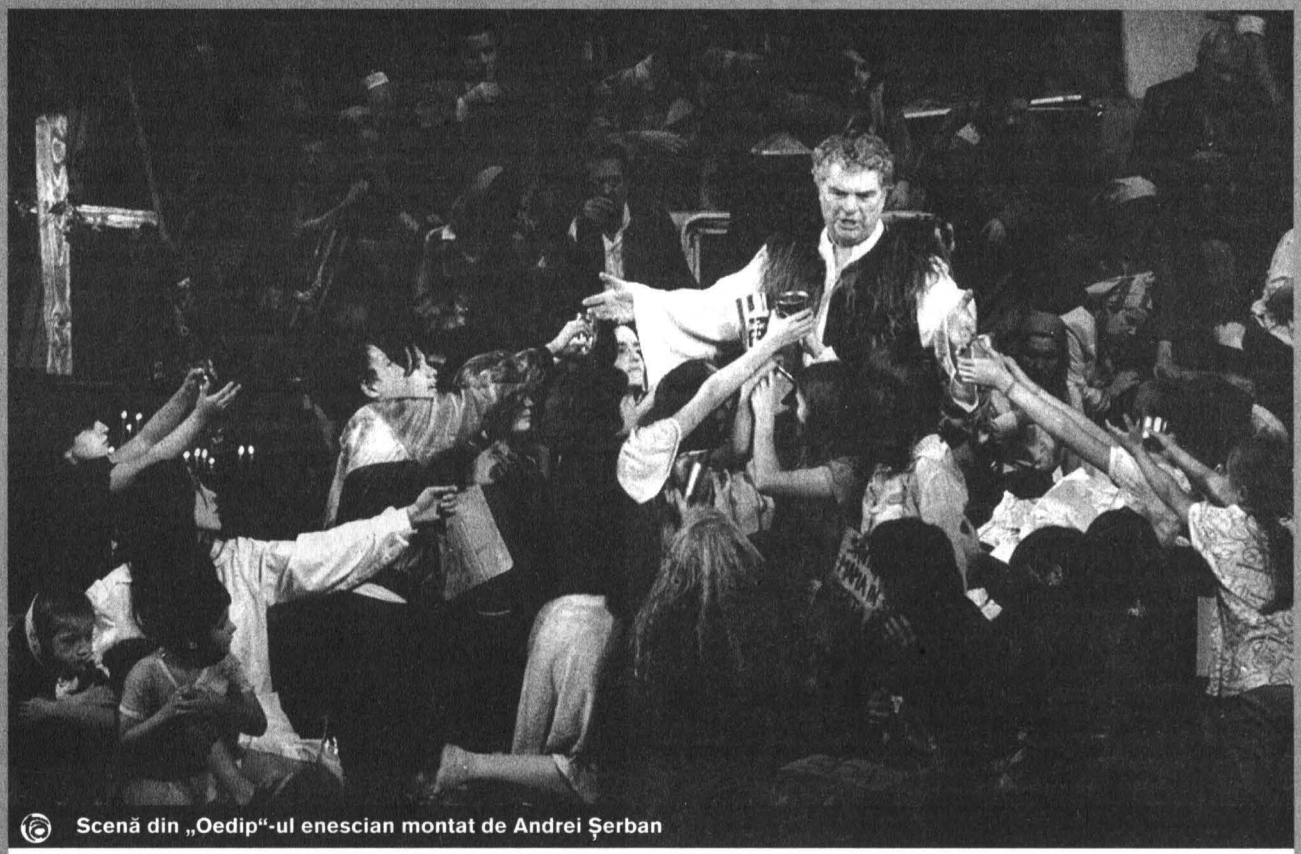
Oamenilor de presă le-a fost arătată mai apoi imaginea lui Enescu imitându-l pe Mounet-Sully, marele comedian francez, societar al Comediei Franceze, pe care compozitorul român l-a văzut jucând în **Oedip rege** (la premiera din 1882). Compozitorul mărturiseşte că timp de 10 ani a fost obsedat de această imagine, după care a scris opera pe libretul compus special de francezul Fleg. Acesta este Oedip pe care îl caută Andrei Şerban, regizorul care a înţeles că a fi creator înseamnă a te lăsa chinuit de angoase şi mari frământări. De fapt, cred că în opera lui s-au topit destinele a trei mari exilaţi: Oedip, Enescu şi Şerban. O mică observaţie aş dori să fac: toate cărţile despre Mounet-Sully vorbesc de un actor statuar, cu gesturi ample şi o mobilitate, o reversibilitate extraordinară a vocii, capabilă să exprime cele mai fine nuanţe sufleteşti (o voce de operă?). **Oedip** al lui Andrei Şerban e, dimpotrivă, înrădăcinat pe un teritoriu istoric, căci Enescu însuşi, în însemnările sale, scria: „Am vrut să nu ţin seama de vechile moduri greceşti. Nu doream să realizez o pastişă sau o reconstituire istorică. Am dorit să realizez un personaj al tuturor timpurilor într-un limbaj modern, folosindu-mă de muzica contemporană". Sigur, Andrei Şerban a ales aceste însemnări „pro causa sua". Eu cred totuşi că problema paternităţii acestui **Oedip** (e mai mult al lui Enescu sau mai mult al lui Şerban?) nu e atât de importantă. Spectacolul câştigă extraordinar de mult pe plan vizual. După părerea mea (deşi n-am urmărit decât două acte), momentele de maximă tensiune sunt potenţate de intrările corului, un cor „în continuă mişcare". Şi figuraţia mută, tinerii actori de la „Podul", conduşi de Cătălin Naum, joacă un rol important în spectacol. Pentru că procesiunile, defilările prin faţa publicului, în cea mai bună tradiţie a teatrului antic grec, sunt minuţios lucrate, cu o grijă fantastică pentru detalii, pentru gesturi şi mimică. Opera lui Andrei Şerban trăieşte în primul rând prin teatralitate (vocile Oedipilor – căci sunt doi interpreţi – nu rivalizează cu cea a maestrului Ohanesian, dar muzica nu e domeniul meu cel mai tare). De fapt, nici nu-ţi dai seama ce repede trece timpul, eşti captivat de montare.

Alt amănunt (tot un semn al modernităţii) ce nu mi-a scăpat, poate din cauza unui incident petrecut la repetiţii: după ce Oedip află de la Tiresias că l-a ucis pe Laios, tatăl său, Enescu notează că ar dori să se audă venind din culise un zgomot puternic, ca o împuşcătură de pistol. Incidentul a constat în faptul că maestrul de sunet nu găsise până la ora repetiţiei... un pistol! De altfel, cred că regizorul a consumat destui nervi până când spectacolul a mers ca pe roate. Cred că v-aţi fi dorit să-l vedeţi pe Andrei Şerban executând fiecare gest în faţa interpreţilor, privindu-i de pe scenă sau de pe podiumul de lemn, ori dialogând cu maestrul de lumini (aflat undeva, în spate, cu telefonul în mână), gradând intensitatea fluxului luminos ce trebuie să cadă pe fundal sau pe faţa vreunui interpret. Dacă aş căuta un cuvânt pentru toate acestea, le-aş spune frenezie. Poate că atunci când TVR va difuza filmul făcut la repetiţii, veţi înţelege mai bine la ce mă refer (filmul va fi prezentat şi la Lincoln Center din New York, în luna ianuarie).

Deşi am promis doamnei Anca Florea, „ofiţerul" de presă, că nu voi scrie despre spectacol, am fost nevoit să-mi încalc promisiunea pentru ca dumneavoastră să puteţi înţelege că montarea unei opere echivalează cu actul conducerii unei



Moment din „Oedip"



Scenă din „Oedip"-ul enescian montat de Andrei Şerban

armate. Astfel, sunt câteva subdepartamente (corul, orchestra, decorul, recuzita, luminile, mişcarea scenică, figuraţia etc.) care trebuie să se sincronizeze, iar cel ce realizează această coordonare este regizorul, ajutat în primul rând de dirijor. Consumul nervos este extraordinar.

Voi vorbi puţin şi despre tehnica propriu-zisă. Deşi multe dintre scene conţin aluzii la realităţi istorice (cu toţii ştim că Enescu a fost căsătorit cu una dintre doamnele de onoare ale reginei, cu toţii ştim cât era de preţuit acesta de casa regală), regizorul îşi ia suficiente precauţii ca să nu poată fi acuzat de „subversiune". Astfel, în scena „hymeneului", deasupra cuplului regal un insurgent ridică automatul într-un gest al victoriei care aminteşte de revoluţia bolşevică! Regi bolşevici – iată un oximoron inventat de Şerban.

Topirea revoluţiei române şi a celei bolşevice una în alta nu ne permite să operăm cu localizări facile. E adevărat, pentru un spectator al operei **Oedip**, imaginile pot fi uneori şocante: regele se prosternează în faţa unui uriaş portret al lui Stalin, este îmbiat de frumoasele zâne, apoi aude vocea puternică, stranie a Sfinxului pe care îl ucide. Scena uciderii Sfinxului mi se pare alcătuită potrivit unei logici a visului. Uneori, acest eclectism conduce la rezultate îndoielnice: Theba lovită de blestemul zeilor, Theba lovită de ciumă este prezentată ca un fel de Curte a miracolelor şi pe scenă se târăsc copii cu cartoane pe care scrie „SIDA"! Ironia mi se pare prea subţire. Nu cred că scandalul „Colladeter" trebuia să figureze pe scena Operei Naţionale, mai ales că victimele bolii sunt nişte copii nevinovaţi.

Trecând peste asemenea exagerări, jocul poate fi amuzant: Creon coboară dintr-o „Volgă" neagră, scena e invadată de scutieri, iar cei doi exilaţi îşi caută refugiul într-o Americă dotată cu o statuă a libertăţii ca aceea din Ploieşti.

Dar scena cea mai profundă din fragmentul pe care l-am văzut mi se pare cea în care Oedip află că şi-a ucis tatăl şi că e un fiu incestuos. Vocile cântăreţilor sunt uşor tremurate, iar replicile-cheie le spun, le recită cu talentul unor mari tragedieni. Concluzia **Oedip**-ului (Enescu cel martirizat) e că omul este totuşi mai puternic decât destinul.

Am plecat, cu toate acestea, de la repetiţie cu un gust amar. Aş fi dorit să-i pun domnului Andrei Şerban mai multe întrebări, dar, cum revista „Teatrul azi" e mai puţin importantă ca tiraj, am fost nevoit să mă retrag fără torţe. Cred însă că întrebările le veţi putea pune dumneavoastră mult mai bine. După ce veţi vedea spectacolul. Am fost fericit să stau undeva într-un colţ şi să ascult muzica („tu în colţ petreci cu tine"), iar acum am încercat să strâng câteva pietricele colorate din caleidoscopul amintirii celor câteva ore petrecute cu Andrei Şerban. Pentru că, altfel, jupânul Timp va avea grijă să răsucească el sticla caleidoscopului sau, poate şi mai rău, să facă să dispară culoarea pietricelelor. Aceste metafore defineau într-un manuscris eminescian identitatea de sine. Le-am împrumutat pentru că mi se pare că exprimă cel mai bine ceea ce Andrei Şerban a realizat împreună cu Opera Naţională: un caleidoscop de imagini ale istoriei românilor, pe care ultimii 50 de ani n-au făcut decât să-l rotească. Lipiţi-vă ochiul de lentilă, nu vă implicaţi prea tare afectiv, dar nu rămâneţi nici stăpâniţi de prejudecăţi şi răceală, şi caruselul vă va purta cu el într-un spectacol al Morţii şi Păcatului, al Căderii şi Măririi. Scuzaţi acest final melodramatic, dar altul mai potrivit nu am găsit. Din nefericire, chiar dacă toţi cântăreţii au făcut eforturi vizibile, nu mă pot lăuda că am auzit toate cuvintele. Poate, mai târziu.

IULIAN BĂICUŞ

P.S. Mulţumesc doamnei Anca Florea pentru sprijinul acordat la realizarea acestui material.

ANA CIONTEA:
„Sunt o ființă vulnerabilă“

❑ **Publicul și criticii de teatru au încercat să vă surprindă nuanțele interioare în portrete mereu schimbătoare. Dumneavoastră cum v-ați defini?**

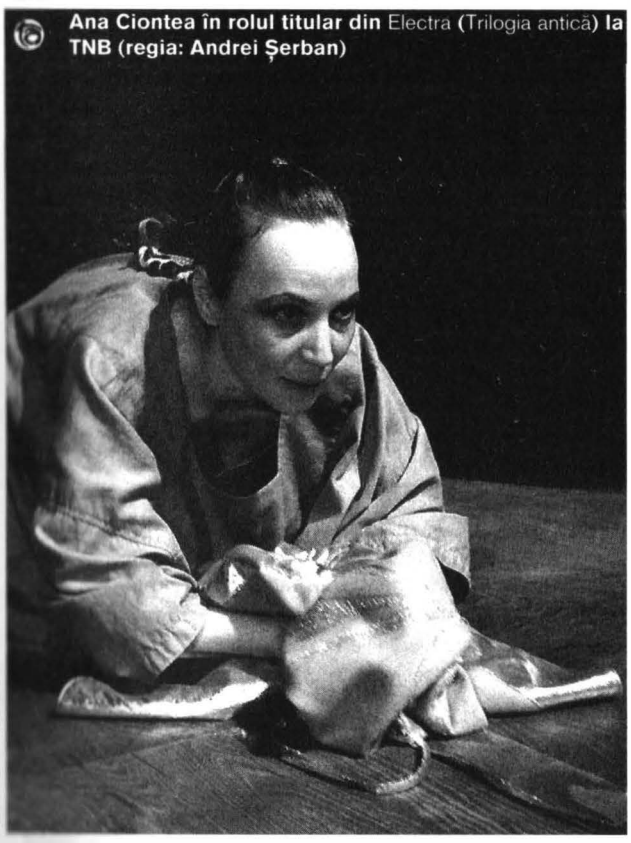
■ Ca un om normal. În primul rând, mă gândesc la mine ca om, și apoi ca actriță. Fac un efort conștient ca prima „ipostază“ s-o determine pe a doua. Cel puțin, în acest punct mă aflu acum.

❑ **„O ființă mică și fragilă care devine** cineva **pe scândurile scenei. O persoană cu extraordinară forță interioară, la care sinceritatea nu exclude misterul, candoarea nu anulează înțelepciunea, umorul este expresia unei superiorități implicite.“ Vă recunoașteți în acest fragment de cronică apărută după spectacolul de debut?**

■ Se pare că această combinație între fragilitate și forță e o caracteristică a mea. Poate și o ciudățenie. Sunt o ființă vulnerabilă. Uneori dau impresia de aroganță, sunt distantă, rece. De fapt, îmi acopăr o mare sfială și sentimentul unei vieți trăite din plin, cu o energie pe care o pun și în existența unor personaje. Nu pot fi indiferentă, nu pot aluneca pe suprafața emoțiilor, nici pe scenă, nici dincolo de ea. Sunt atentă la ceea ce se schimbă în oameni, mă încarc cu emoțiile lor, comunic fără a consuma întotdeauna timp și cuvinte, prin atingerea trecătoare a unei priviri. Câteodată e obositor, dar și această stare poate activa înțelegerea unui personaj, îi poate da o lumină anume. Încerc să-mi păstrez capacitatea de a mă uimi în fața unor lucruri adevărate, duioase și evit părțile mai întunecate sau tulburi ale unei zile. De aici pornește puterea de a risipi neliniștile care-mi însoțesc uneori drumul.

❑ **Foarte curând după absolvire ați fost „Pescărușul“. V-a marcat această întâlnire?**

■ Ciudat a fost că atunci, la vârsta aceea, eu am înțeles-o intuitiv pe Nina Zarecinaja, mai ales în actul patru. Ciudat a fost – atât pentru mine, cât și pentru regizorul Nicolae Scarlat – că în prima parte, unde eram chiar la vârsta personajului, n-am reușit să realizez foarte bine rolul. Însă în partea a doua, unde, de obicei, există probleme, totul se limpezea. M-a urmărit acest rol. De fapt, dacă ești actriță, nici nu poți să nu te călăuzești după ce spune acolo Nina Zarecinaia. Pe vremea aceea intuiam, dar acum spun și eu ca Nina: „Știu!“ Știu că în ceea ce facem noi importantă nu e strălucirea, gloria, ci puterea de a îndura. Suporți încercările și-ți păstrezi credința. Acest fapt legat de meseria noastră e ceva care mă cutremură. Nu mai puțin, atunci când e legat de viață.



Ana Ciontea în rolul titular din Electra (Trilogia antică) **la TNB (regia: Andrei Șerban)**

Foto: Dorin Stancu

❑ **Ce a urmat?**

■ La Național a fost întâlnirea extraordinară cu regizorul Andrei Șerban, în **Trilogia antică**, și asumarea unei experiențe teatrale într-un fel inedite. Într-un moment în care lumea culturală era tulburată de schimbări, de crize, Andrei Șerban a însemnat mult. Am încercat să intru într-o stare de receptivitate față de exercițiile care ni se propuneau, echivalente cu tot atâtea priviri asupra meseriei noastre și, uneori, asupra vieții. Ceea ce se întâmpla atunci avea sensul unei aventuri și al unei redescoperiri. Era străin de ideea de stagnare. Eu am venit la Național o dată cu acel concurs faimos, la care au fost prezenți atât de mulți tineri actori. Înainte de 1990, am jucat la Teatrul Giulești, unde ajunsesem după o perioadă petrecută la Piatra-Neamț, într-un teatru care-și păstra suflul și elanul tineresc, cu adevărat; un spațiu în care simțeai trecerea marilor regizori și a marilor actori. Exista acolo un climat pe care eu încă nu l-am mai găsit, deosebit de benefic. Se întâmplă destul de rar în cariera unui actor să aibă privilegiul de a lucra într-o asemenea atmosferă. Am simțit coeziunea unei trupe, deschiderea spre ceea ce e necontrafăcut, spre originalitate, dar nu cu orice preț. La Piatra-Neamț se crea ca într-un atelier dărui din plin cu lumină. Oamenii se armonizau într-un tablou alcătuit cu meșteșug. Îmi doresc să se repete o astfel de experiență. Am mai încercat-o – cu alte nuanțe – și la venirea lui Andrei Șerban. Pentru mine nu e lipsit de importanță ca, atunci când fac un rol sau când lucrez cu un regizor, să am sentimentul că mă redescopăr. Chiar și atunci când pregătesc un rol pe care nu mi l-am dorit.

❑ **S-a întâmplat să primiți roluri care nu v-au plăcut?**

■ Da. Însă respingerea a fost o reacție de început. Poate că-mi doream să fiu un alt personaj, despre care credeam că mi se potrivește mai bine. Dar nu întotdeauna ceea ce crede actorul despre el este foarte just. E uneori bine să te lași distribuit și să faci efortul de a te implica, de a rezolva acel personaj ca și cum ar fi rolul vieții tale.

❑ **Ați vorbit despre mai multe teatre. Nu vă tentează să lucrați într-una dintre trupele noi, neinstituționalizate, care au început să prindă elan după 1990?**

■ Cred că formele alternative de teatru sunt foarte oportune. Atunci când se adună un grup de oameni pentru a produce un proiect comun se întâmplă lucrul acela extraordinar după care eu tânjesc. Se schimbă niște energii, oamenii nu se mai consumă în mici tensiuni exterioare teatrului, se împrietenesc lucrând pe scenă, au nevoie unul de celălalt. Și într-un teatru profesionist poate fi construită această atmosferă în jurul unui regizor și al unei montări, dar sporadic. Mersul lucrurilor, al lumii este acum din ce în ce mai rapid și mai haotic și trebuie să te oprești, să-ți aduni energiile și sufletul pe ceva care are consistență și-ți dă senzația unui început bun.

❑ **Vă sperie ceva în teatru?**

■ Da, incapacitatea mea de a fi rea, distantă și dură.

❑ **E nevoie de aceste măști?**

■ Poate n-ar fi nevoie. Dar lumea teatrului este așa de misterioasă... Ciudățenia stă în faptul că actorii, implicându-se

cu lumile lor interioare secrete, adânci, adevărate, ducându-se spre o zonă – ascunsă şi în spectatori, dar care începe uneori să se deschidă, în timp ce ei urmăresc piesa –, nu reuşesc să iasă, după aceste „scufundări", la fel de curaţi ca personajele lor. Încercările reale de a fi altcineva se limitează doar la scenă. Nu înţeleg manifestările din culise, care se opun încercării minunate de a fi altul – mai generos, mai adevărat, ce-i drept, pentru un timp destul de scurt. Acest lucru mă sperie.

❑ **Publicul v-a dat vreodată o astfel de stare?**

■ Nu, iubesc publicul. Mă face să exist, să comunic pe scenă. Apare şi o nuanţă de duioşie în această iubire, care se păstrează şi în privirea pe care o arunc din când în când rolurilor din trecut. E ciudat că nu sunt legată de nici un rol pe care l-am făcut. Am sentimentul că fiecare există şi îmi aparţine, în forul meu interior, aşa cum se întâmplă, de pildă, cu imaginile din copilărie. Dar ele nu mai sunt reale. Le port în mine, sunt amintirile mele, dar nu-mi stârnesc decât o mare duioşie. Nu sunt legată de ce am făcut eu, de ce sunt eu, de comentariile despre interpretarea mea. Nu mă influenţează în ceea ce lucrez acum. Încerc să rămân deschisă, ca şi cum aş debuta cu fiecare rol. Fac parte dintre actorii care au emoţii şi la reprezentaţii depărtate de data premierei. Nu eram aşa la început, aveam o altă percepţie a lucrurilor.

❑ **O îndrăzneală?**

■ Da. În plus, atunci eram mai legată, într-un sens negativ, de personajele pe care le cream. Acum nu. E un câştig în primul rând uman, dar şi artistic, pentru că am capacitatea să încerc lucruri noi, nu sunt încorsetată de o anume imagine a mea care ar putea să se instaleze peste ceea ce lucrez într-un moment dat şi să tulbure dorinţa de a căuta altceva. În teatru trebuie să trăieşti imprevizibilul unei vieţi reale.

Şi în **Roberto Zucco**, şi în **Romeo şi Julleta**, am senzaţia că debutez în fiecare seară în care joc. Până acum câţiva ani nu încercam acest sentiment. Parcă simt cum se deschid în mine zonele ascunse, care nu se luminează decât sub reflectoare. Simt foarte exact felul în care comunică un spectacol cu publicul de la o anumită reprezentaţie. Şi spectatorii au o anume fragilitate, transmit o emoţie care-l tulbură pe actor.

❑ **Ce roluri revedeţi mai des din galeria cu tablouri din trecut?**

■ Poate primul rol, cel din **Gustul mierli**, cu care am debutat la Casandra. Poate Nina Zarecinaia. Hilde Wangel din **Constructorul Solness**, sau Wendla din **Deşteptarea primăverii**. Emilie din **Victor sau copiii la putere**. Cu siguranţă, Electra. Ioana d'Arc. Acum trec peste aceste amintiri ca şi cum aş privi un film.

❑ **V-a adus certitudini meseria de actor?**

■ E foarte ciudat. Există certitudinea că nu am greşit când am ales o astfel de viaţă. Certitudinea că trebuie să am un drum al meu, foarte atent parcurs între două spectacole. Nu sunt actriţa care să joace zece roluri pe stagiune. N-am fost niciodată, poate că mi-aş dori... Lucrez în salturi. Iar între un rol şi celălalt e important să-ţi trăieşti viaţa în aşa fel încât, atunci când vine rolul, să fii foarte pregătit şi să poţi răspunde la nivelul de efervescenţă la care trebuie să fie partea cea mai grea a interpretării. Aştept roluri, mă simt pregătită, am înţeles acest drum şi nu uit cuvintele pe care le spunea Zarecinaia.

ADINA BARDAŞ

Scrisoare de la Londra

Deşi nu am avut deocamdată ocazia de a citi şi analiza pe larg Legea Învăţământului din România, pot spune că un element fundamental, elementul care ar fi putut coagula atenţia tuturor, mutând accentul de pe marginala chestiune a limbilor de predare pe esenţă, anume pe direcţia în care dorim cu adevărat ca educaţia din România să evolueze dincolo de anul 2000, a lipsit total din focarul atenţiei legiuitorului.

Cu riscul de a mi se răspunde că pledez **pro domo**, voi spune că această nouă piatră de temelie a educaţiei ar putea şi ar trebui să fie teatrul, învăţământul axat pe joc, pe dramaturgie, pe rol, pe interpretare, pe autoprezentare, pe rezolvarea paşnică a conflictelor. Deşi mi-am ales o carieră în teatrul românesc într-o epocă în care acesta constituia un domeniu de maximă competitivitate şi în care motivaţiile sociale pentru un actor, dar mai ales pentru un regizor, erau dintre cele mai înalte, a trebuit totuşi să trăiesc şi să activez în alte două ţări, în alte două mari culturi europene, spre a înţelege cu adevărat rolul fundamental al teatrului în educaţia unei naţiuni. În România anilor '70, a fi în teatru era desigur un privilegiu dar, pentru mine unul, şi o enormă responsabilitate. Am ales totdeauna texte noi, nejucate, fiindcă ele răspundeau mult mai profund, mai direct nespuselor drame ale colectivităţii. Am preferat, fără a sta pe gânduri, unei a suta variante a lui **Hamlet**, să zicem, texte noi care se numeau **Solo pentru orologiu**, **Două teatre**, **Dulăii**, **Confraţii**, doar fiindcă în ele coexistau noutatea impactului teatral şi conţinutul moral, educativ, cuplat la cerinţele nerostite ale zilei.

Deşi în subconştient această valoare formativă a teatrului exista încă de pe atunci cu toată forţa, a trebuit, repet, să confrunt experienţa bogată din teatrele României cu ceea ce se întâmpla în paralel în ţări precum Franţa şi Marea Britanie, spre a intui caracterul de neînlocuit al educaţiei teatrale în formarea şi consolidarea unei culturi, a unei naţiuni.

Dacă în Franţa teatrul este acum un simplu lux şi importanţa lui s-a erodat continuu, în Marea Britanie nu există şcoală primară, generală, liceu sau facultate care să nu ofere o solidă specializare dramaturgic/teatrală tinerilor aflaţi, ca şi cei din România, în plină fază a nesiguranţelor, a timidităţilor, a căutărilor. Teatrul ca loc de formare şi sudare a caracterelor, de învăţare şi perfecţionare a „rolului social", teatrul ca scenă de dizolvare, prin dialog, a conflictelor, teatrul ca loc de amuzament inteligent, ca spaţiu magic, de contact cu realităţi nevăzute, teatrul ca teren de încercare, de testare moral-filosofică a ideilor, teatrul ca mini-parlament alternativ, ca biserică, teatrul ca şcoală, toate aceste elemente se împletesc în oricare din miile de locuri din Marea Britanie în care tinerii descoperă în modul cel mai activ, dar şi cel mai plăcut, secretele vieţii, alături de cele ale învăţăturii propriu-zise.

Evident, avantajul de a vorbi din leagăn limba lui Shakespeare contribuie şi el la răspândirea de massă ce o are educaţia teatrală în Marea Britanie. În mod paradoxal, însă, e

nevoie din când în când de o scuturătură venită ba de la un prinţ, ba de la un ministru, spre a li se reaminti tuturor, tineri sau adulţi, de acest imens tezaur care îi plasează dintr-o dată într-o poziţie de invidiat faţă de orice altă cultură sau naţiune de pe mapamond.

Nepăsarea prin uzură, plictisul, orientarea spre jocuri electronice îi ameninţă şi pe britanici, la fel ca pe oricare altă naţiune. Şi aici, din când în când, trebuie reînnoite legi şi redirecţionată structura educaţională, dar nu a existat ocazie pe parcursul ultimului deceniu în care să nu se fi reînnoit şi statutul cu totul special al teatrului. Îmi amintesc de un reprezentant al României, un fost coleg de liceu, care, după câteva luni la Londra, se minuna cât de frumos, cât de elocvent vorbesc absolut toţi oamenii intervievaţi la televiziune, fără ezitări, fără pauze, fără căutarea cuvintelor... I-am divulgat... secretul lui Polichinelle: toţi interpretau de fapt un rol, rolul jucat în tinereţe la şcoală sau în liceu şi căruia îi aduceau acum greutatea suplimentară a anilor petrecuţi pe scena vieţii adevărate... Disciplinarea energiei prin teatru.

Ce-ar fi de făcut?... Noi nu avem norocul de a-l şti pe Shakespeare pe dinafară din adolescenţă şi nici nu ne destăinuim sentimentele pe acorduri din „Sonete". Îi avem însă, copleşitori şi intraductibili, pe Caragiale şi pe Eminescu. Spiritul românesc e sfâşiat între două extreme: Moftul şi Dorul. Există în ambele ceva puternic, ceva profund dramatic, după cum şi conflictul dintre ele nu poate să scape celui dornic de spectacol, de ciocniri scenice. Dincolo de aceste două vârfuri există, evident, zeci, sute de autori dramatici şi bucăţi literare cu potenţial neexplorat, care ar putea alcătui oricând o programă exemplară pentru stabilirea unui învăţământ dramaturgic serios în România. Mai există, se ştie, o mulţime de profesori de limba şi literatura română ce ar îmbrăţişa această idee, pentru a nu mai vorbi de nenumăraţii actori şi regizori care s-ar dedica acestei opere de clădire a unei noi ţări, a unei noi culturi.

Trăind în Europa de atâta amar de vreme, am avut ocazia să-mi verific şi să-mi cizelez aceste opinii de-a lungul anilor. Cel mai pregnant ies la suprafaţă diferenţele dintre sistemele educaţionale ale diferitelor democraţii occidentale dacă sunt urmăriţi liderii momentului: felul de a se exprima, atitudinea corporală, privirea, alegerea expresiilor, pronunţia, gesturile. Este suficient, pentru cineva care cunoaşte cât de cât sforăriile teatrale, de a-l privi pe John Major, să zicem, şi imediat după aceea pe Jacques Chirac. Dacă primul e rece, reţinut, arborând un zâmbet stereotip, dar vorbeşte mereu simplu, direct, fără emoţie, preşedintele francez scandează aproape ca la operă, îşi rostogoleşte privirile, gesticulează amplu, accentuează redundant fraze şi cuvinte, se implică în permanenţă. Dintr-o dată, fără să vrem, îi vedem în faţa noastră pe Shakespeare şi pe Molière, pierduţi într-o contradicţie insolubilă. Şi ne promitem din nou să nu votăm decât pentru o Europă a naţiunilor, a culturilor...

Am încercat în trecutul destul de apropiat să aduc acest aspect – după mine, fundamental – pe agenda viitorului educaţiei în România. Am vorbit cu oameni din teatru, actori, regizori, foşti colegi de an sau oameni ceva mai tineri, dar am avut impresia că, deşi toţi aceştia recunoşteau importanţa ideii ca atare, nu erau dispuşi să întreprindă nimic concret, justificând comod prin ideea că „toţi sunt ocupaţi cu altele", „n-are nimeni timp de aşa ceva" şi alte argumente similare. Pun astăzi sugestia mea la dispoziţia revistei „Teatrul azi", cu speranţa că ea va reuşi să genereze printre profesionişti dezbaterea cuvenită. Cea mai mare bucurie ar fi, desigur, ca cineva de la Ministerul Învăţământului să intuiască potenţialul uriaş al introducerii generoase de ore de dramaturgie/teatru în programele şcolilor de toate nivelurile din România.

BOGDAN BERCIU

Scenă din Hatmanul Baltag **de Caragiale-Negruzzi la ATF (clasa prof. Sanda Manu)**

O stagiune modestă

A căzut cortina peste stagiunea 1994–1995, a sunat clopoţelul Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureş, s-a pus punct unei serii de patru ani de studii în domeniul artei teatrale. Anul acesta au absolvit, la secţiile română şi maghiară, câte o clasă de actorie şi una de regie. Deoarece viitorii regizori au montat în alte teatre decât cel târgumureşean, nu mă pot pronunţa decât asupra spectacolelor prezentate de clasele de actorie conduse de Radu Dobre Basarab, respectiv Ferenczy István. Pentru evitarea oricăror neînţelegeri, le voi analiza în ordinea cronologică a premierelor.

INTERZIS COPIILOR SUB 16 ANI

Scenariul spectacolului **Paraszt Dekameron** (Decameronul ţărănesc) cuprinde anecdote, cântece vesele, glume, strigături populare cu tentă zglobie şi cu permanente trimiteri spre zona erotică. Autorul scenariului îşi concepe regizoral spectacolul prin amestecarea neinspirată a elementelor de mister medieval cu cele ale comicului de situaţie de strictă actualitate, astfel încât spiritul celor dintâi se îngroaşă, prin glumiţele contemporane, devenind grotesc, frizând trivialitatea de nenumărate ori. Întâmplările prezentate nu au nimic comun cu scrierea lui Boccaccio; autorii au avut în vedere, probabil, considerente publicitare botezându-şi spectacolul **Decameron**. Munca depusă de textierul şi regizorul Vándorfi László (de la Teatrul „Petöfi" din Veszprém, Ungaria), colaborarea studenţilor târgumureşeni cu un regizor din străinătate sunt însă aspecte pozitive, în ciuda rezervelor noastre cu privire la calitatea montării. În linii mari, spectacolul are ritm alert, deconectează, dar denotă superficialitate, devenind uneori confuz. Peregrinările tânărului din popor, scenetele de coloratură erotică dau de înţeles că „acţiunea" se petrece într-o... falocraţie originală.

ELUCUBRAŢIE ABSURDĂ

Absolvent de regie şi conducător al clasei de actorie, Radu Dobre Basarab semnează spectacolul-coupé **Lecţia** şi **Scaunele** de Eugen Ionescu, oferind publicului o seară de neuitat prin incomprehensibilitatea adaptărilor, iar avizaţilor – prilejul de a urmări nişte spectacolaşe zămislite prin absurdizarea absurdului. Urmează explicaţii.

Lecţia s-a predat sub semnul transferului de identitate, proces în urma căruia personajele îşi schimbă între ele, prin multiple fulgerări, lumea lăuntrică, lăsând spectatorul să descopere care, cine, când şi cum, îngreunând astfel receptarea piesei. Regizorul născoceşte o altă găselniţă pentru **Scaunele** care, din păcate, sucombă în deriziune prin răsturnarea caraghioasă a ordinii indicaţiilor auctoriale. Degradarea fiinţelor omeneşti, concretizată în transformarea acestora în moluşte, nu-şi găseşte, din cauza farafastâcurilor regizorale, ecoul scontat în sufletul privitorului.

SĂRMANE GOGU!

Proştii sub ciar de lună, celebră piesă a lui Teodor Mazilu, sub aceeaşi baghetă (Radu Dobre Basarab), nu-şi evidenţiază valenţele, în pofida faptului că astăzi, în plină tranziţie, tipologiile maziliene au căpătat o coloratură nouă, originală. Spectacolul, neinteresant, trece pe lângă Mazilu ca un tren prin staţia Câmpina, vorba autorului.

DELICT PE SCENA STUDENŢEASCĂ

Piesa **Equus,** mai puţin jucată la noi, a îmbogăţit repertoriul secţiei maghiare a Academiei. Regizorul Merő Béla, invitat din Zalaegerszeg (Ungaria), într-un interviu premergător premierei anunţa un spectacol ce va sparge canoanele, de mare răsunet; însă, în seara premierei, ne-am convins că totul este un bluff banal. Insatisfacţii pe toate planurile: s-a tăiat mult din textul lui Peter Shaffer, iar spectacolul rezultat este călduţ. S-a profitat de naivitatea studenţilor, oferindu-se teren propice unor ambiţii regizorale, Academia devenind, astfel, un spaţiu în care se pot materializa visele unor regizori aproape anonimi din Ungaria. Se pare că Academia de Artă Teatrală din Târgu-Mureş a ajuns un loc de refugiu al unor regizori mediocri, ce nu se descurcă pe-acasă, unde, precum se ştie, taie şi spânzură concurenţa străină, fenomen aproape necunoscut teatrului din România. Deocamdată!

JACQUES SAU BALCANISMUL

Absurdul ionescian capătă nuanţe particular balcanice, cu trimiteri directe la fenomenele sociale ale actualei tranziţii, născând, cum era de aşteptat, ridicolul. **Jacques sau supunerea**, în regia lectorului Marius Oltean, este cea mai reuşită montare studenţească a anului (găzduită, ce-i drept, de Sala Mică a Naţionalului). Dintre studenţii interpreţi se detaşează net Cristina Toma în rolul Jacques-Mama, rol ce i-a adus, de altfel, premiul de interpretare feminină la festivalul de la Sibiu.

PREA MULT ZGOMOT PENTRU NIMIC

„Regizorii" Kovács Levente şi Gáspárik Attila (de fapt, decanul Academiei şi asistentul său), folosindu-se ca pretext de piesa **Karnyóné a két szeleburdiak** (Doamna Karnyo şi cei doi fluşturatici), o veritabilă nestemată a dramaturgiei clasice maghiare, semnată de Csokonai Vitéz Mihály, au realizat un spectacol intitulat **Látomások piciny boltja** (Prăvălioara viziunilor), ce reflectă mutaţiile vieţii de zi cu zi ale aşa-zisei tranziţii, fără să aducă ceva nou, fără să învioreze cât de puţin paleta cenuşie a repertoriului clasei de limbă maghiară. Zarva, vacarmul rezultate au discreditat piesa marelui înaintaş, expunând actul teatral indignării publicului. Pentru reprezentarea scenică a balcanismului şi a efectelor sale asupra anemonelor transilvane, de care se face atâta caz de la Trianon încoace, nu era nevoie de un spectacol de asemenea factură, care dezonorează piesa amintită. Studenţii angrenaţi în această întreprindere n-au câştigat absolut nimic util într-ale meseriei pe care şi-au ales-o.

PENIBILA ADAPTARE

Hedda Gabler, una dintre piesele cele mai puternice ale lui Henrik Ibsen, a avut, acum, o soartă nefericită. În concepţia studentei-absolvente Oana Leahu, Hedda Gabler şi-a pierdut forţele, puterea, intensitatea. S-a născut, aşadar, un spectacol cuminte, care nu dă nimic de gândit, în care spectatorul nu se implică, nefiind invitat la implicare sau gândire. Se poate spune că este spectacolul cel mai slab al anului, cu cea mai nesatisfăcătoare direcţie de scenă, cu cele mai neîmplinite decoruri, cu cele mai discutabile interpretări. Liniştit putea fi sărită din program această montare.

REUŞITĂ VIRTUALĂ

Includerea unei piese spaniole, deloc jucate pe scenele noastre, în repertoriul absolvenţilor este binevenită; mai cu seamă că e vorba despre una scrisă de Ramon del Valle-Inclán. **Divinas Palabras** (Cuvinte sfinte) a fost transpusă pe scenă în limbaj suprarealist cu inserţii grotesti ce ne aduc în memorie cadre din filmele lui Luis Buñuel. Din păcate, Marius Oltean trece cu uşurinţă peste racordurile ce aveau menirea legării scenetelor, dând astfel spectacolului, în ansamblu, aerul unei înşiruiri de video-clipuri (ca să folosesc un cuvânt ce a intrat în fondul lexical principal al tineretului). În pofida insatisfacţiilor, spectacolele semnate de Marius Oltean (iertată fie-mi revenirea la **Jacques** ...) sunt izbânzile stagiunii studenţeşti.

EI AU DEVENIT ACTORI ...

În încheierea sumarei analize a unei stagiuni anemice calitativ, dar nu şi cantitativ, transcriu numele absolvenţilor cu care ne vom reîntâlni, începând din stagiunea actuală, pe diferite scene ale ţării: Gabriela Bacali, Adriana Băilescu, Corina Cernea, Dunkler Róbert, Fekete Júlia, Fincziski Andrea, Giacomello Roberto, Harsányi Zsolt, Liliana Hărşan, Henn János, Adrian Lepădat, Marian Miron, Leontina Moga, Cătălin Neghină, Sajnár György, Sarkadi Zoltán, Adriana Sas, Szőcs Erika, Cristina Toma, Varga Erika şi Váta Lóránd. Le dorim roluri superbe, într-o carieră actoricească mereu ascendentă!

STRACULA ATTILA

DESPRE TEATRU ŞI LA UNIVERSITATE

„E filoloagă, nu-i ajunge? Să critice cărţi, că asta a învăţat la şcoală, nu teatru – asta e o altă meserie, îţi trebuie Şcoală pentru aşa ceva!", îmi spunea, revoltată, o proaspătă absolventă de Teatrologie (mult mai vechè absolventă de inginerie – să fie maşini grele? sau construcţii? nu reţin exact) despre o persoană fără diplomă ATF care publică regulat cronică de teatru într-o revistă de cultură. Mi-am dat seama din înverşunarea tonului că orice discuţie pe această temă e inutilă. Am lăsat vorbele să curgă... dar de multe ori de-atunci m-am întrebat dacă această convingere e izvorîtă doar din sentimentul românesc al patalamalei sau ascunde îndărătul ei un „rezon" obiectiv; căci mărturisesc că, deşi peste câteva luni voi absolvi Facultatea de Litere (deci voi putea fi socotită, peiorativ firește, „filoloagă"), nimeni nu m-a învăţat „Cum să critic o carte" la un curs cu acest titlu – poate şi fiindcă Facultatea nu are (încă) o secţie de cărţologie.

N-am să mă apuc, aşadar, în cele ce urmează să critic noi cărţi, şi nici (Doamne ferește!) teatru, ci voi încerca să conturez „profilul teatral" al unui an universitar neatefist la Universitatea Bucureşti. Nu e un secret pentru nimeni că studenţii, indiferent de specialitate, au constituit în anii comunismului şi au rămas şi acum un segment important din publicul oricărei seri de spectacol. Îmi aduc chiar aminte de o scenă cum nu cred să mai văd vreodată: la festivalul **off** organizat de Teatrul „Bulandra" în 1994, în timpul Festivalului „I. L. Caragiale", spectacolele începeau la ora 22 şi se terminau pe la 2 noaptea; teatrul a fost luat cu asalt la fiecare spectacol, dar în seara când trebuia să se joace **Visul unei nopţi de vară** în regia lui Liviu Ciulei, s-a umplut „până la refuz", la propriu şi la figurat. Spun la propriu pentru că spectacolul nu a putut începe până când Victor Rebengiuc, costumat, nu a apărut pe scenă rugându-i pe tineri să părăsească sala, întrucât jumătate din scenă fusese invadată deja de spectatori după ce aceştia nu mai încăpuseră pe scaune, scări, balustrade sau agăţaţi de balcoane. La rugăminţile dlui Rebengiuc, câţiva s-au hotărît să plece, astfel încât spectacolul s-a putut juca în cele din urmă. A doua zi, într-un articol din „România liberă", Nicolae Prelipceanu, supărat nevoie-mare că studentul român are bani de ţigări dar nu şi de bilete la teatru, explica incidentul, punându-l exclusiv pe seama intrării gratuite. Cum nu cred să existe în vreun colţ al lumii student care să plătească dacă poate intra pe gratis, explicaţia mi se pare perfect logică. Atâta doar că e incompletă: pentru că un taxi, la două noaptea, când s-a terminat spectacolul, costă mult mai mult decât un bilet la teatru, iar în caz că omu' e econom până la capăt şi merge acasă pe jos, oricum rămâne întrebarea de ce a ales să vină la teatru şi n-a intrat într-una dintre discotecile cu „liberă trecere" între orele 1 şi 2 noaptea. O întrebare de care directorii teatrelor noastre nu se sinchisesc câtuşi de puţin. (Acest dezinteres pentru marketing nu va întârzia să îşi spună cuvântul: generaţia pop-corn începe deja să dea semne că are lucruri mai bune de făcut decât să meargă la teatru; mă refer la generaţiile care de acum încolo vor intra în licee, şi chiar la actualii liceeni.)

Radu Amzulescu şi Mihai Măniuţiu în colocviu cu studenţii Universităţii Bucureşti

Dar să ne întoarcem la Universitate. Aici, interesul pentru teatru îmbracă cele mai variate forme: de la dezbateri despre piese sau dramaturgi, la spectacole în cafenele, baruri, curtea interioară sau holurile Universităţii, de la lansările de carte organizate ca spectacole de Societatea Culturală „Antract", la improvizaţii în barul de la Litere.

Şi dacă improvizaţiile poetico-teatralo-teribiliste underground ale unor studenţi ori vizitatori al Universităţii (datorate, în bună măsură, gradului de exhibiţionism pe care mai toţi îl avem) trebuie încadrate, fără doar şi poate, la categoria „amatori", nu la fel stau lucrurile cu dezbaterile pe teme de teatru, uneori uimitor de documentate, dezvăluind puncte de vedere mature şi profesioniste ale participanţilor. „Cafeneaua critică" a Facultăţii de Litere este (deja) o instituţie, cu program săptămânal (marţea, orele 18,00), la subsolul facultăţii. Creată de Ion Bogdan Lefter, „Cafeneaua critică" se bucură de mare succes printre studenţi şi a devenit o alternativă preferată cenaclurilor, a căror vreme se pare că a cam trecut – cel puţin la Universitatea Bucureşti. După ce Ion Caramitru fusese invitatul lui I. B. Lefter şi al studenţilor pentru a dezbate tema „Teatrul în contextul cultural" (şi, implicit, social şi politic) actual, aceeaşi „Cafenea critică" i-a avut ca invitaţi pe Alexandru Dabija, Marcel Iureş şi Marian Popescu într-o discuţie despre „Teatrul în criză". Seria pe 1995 a Cafenelelor a debutat, la începutul lui ianuarie, printr-o întâlnire cu Mihai Măniuţiu – „Despre teatru, despre **Richard III**" –, la care a participat şi actorul Radu Amzulescu; câteva luni mai târziu, Silviu Purcărete a discutat cu studenţii despre regia de teatru.

Revista Facultăţii de Litere, „Litere Nouă", dedică, în numărul 3, două pagini „Cafenelelor critice" despre teatru şi îşi propune ca în viitoarele apariţii să publice minicronici de teatru pentru fiecare spectacol comentat: o cronică pro şi una contra, semnate de studenţi... filologi.

Societatea culturală „Antract", în ciuda numelui foarte sobru şi excesiv de preţios, nu este altceva decât un grup de tineri entuziaşti, optimişti (încă), sperând să apuce ziua unei oarecare autonomii universitare, când vor putea transforma curtea interioară a Universităţii în centru cultural; de altfel, grupul condus de Iulian Costache a început să organizeze (cu succes) lansări de carte: prima în seria lansărilor inter-media a fost cea a volumelor lui Andrei Pleşu „Minima moralia" şi „Limba păsărilor". Pe lângă tradiţionalele speech-uri, lansarea a cuprins şi Atelierul de muzică şi dans (Ansamblul de percuţie „Game" al Academiei

de Muzică din Bucureşti şi Grupul de dans contemporan „Marginalii"), desfăşurat în Podul lui Don Quijote – o altă ispravă antractistă – şi proiectat pe un ecran în Holul de marmură al Facultăţii de Istorie.

Tot ei, „Antract", au găzduit spectacolul **Macbeth** al studentului clujean Theodor Smeu-Stermin, spectacol prezentat în cadrul Stagiunii Britanice la Bucureşti. Avanpremierele cinematografice (de exemplu, „O vară de neuitat"), organizate de Clubul Universităţilor, iniţiat de acelaşi Iulian Costache, sunt şi ele binevenite pentru studenţi. Cât despre Standul de Carte cu reducere 10% pentru studenţi, coordonat, creat şi îngrijit de acelaşi grup „Antract", este o adevărată binefacere.

Studenţii de la Secţia Engleză a Facultăţii de Limbi Străine au început un „serial" Shakespeare – „Lumea ca o scenă". Prima întâlnire i-a avut ca invitaţi pe Marcel Iureş, Ion Caramitru şi Alexandru Darie. S-a discutat despre lume, despre scenă şi (vag) despre Shakespeare. Din păcate, interesul vizibil al numeroşilor participanţi şi bunele intenţii ale organizatorilor au contrastat cu lipsa unei teme clar delimitate, căreia i s-a adăugat o „moderaţie" ce a împins de multe ori discuţia spre spectacole apuse încă de pe vremea când studenţii prezenţi îşi începeau cariera de şoimi ai patriei. Ambianţa „scenografică" a discuţiei ar fi putut constitui ea însăşi un interesant subiect de dezbatere: un Shakespeare compus, precum un personaj urmuzian, din coroană şi fes, hartă şi cuier, Coca-Cola şi Ion Iliescu (toate, democratic alese). Păcat că scenograful n-a fost şi moderator. Nu ştiu cui aparţine ideea iniţierii acestei serii de întâlniri, nici dacă e o replică la „Cafeneaua critică", dar ea, ideea, vine să umple un gol în pregătirea studenţilor: cel al abordării unor probleme din perspective multiple; în cazul de faţă, regizor/cititor, regizor/actor, student/profesor. O încercare meritorie de a substitui lipsa mult-doritei multi-inter-disciplinarităţi occidentale.

Rezumând, e greu de crezut că dorinţa studenţilor de la Litere şi Limbi Străine de a discuta cu actorii şi regizorii vine doar din atracţia pe care star-urile o exercită; am simţit, în atmosfera multora dintre aceste întâlniri, nevoia de a discuta la nivel profesionist, de a dezbate cu sinceritate şi bună-credinţă, nu însă şi cu indulgenţă, aspecte extrem de diverse ale actului scenic şi ale vieţii teatrale în general. Acest apetit teatral ar fi uşor de fructificat în folosul atât al publicului, cât şi al teatrelor, prin organizarea de către teatrele înseşi a unor dezbateri pe care publicul tânăr, iată, a început să şi le organizeze singur – pentru că a trecut de multişor (cam de doi ani) vremea când studenţii mai sperau să primească ceea ce cer ...

CIPRIANA PETRE

CU UNITER LA PUŞCĂRIE

Concretizarea programului experimental iniţiat de UNITER, GRADO, şi Direcţia generală a Penitenciarelor s-a desfăşurat în zilele în care Parlamentul discuta noul Cod Penal, preconizând pedepse pentru delictele de presă. Aşa că vizita la Jilava, dincolo de componenta ei teatrală, avea şi scopul – declarat, mai în glumă, mai în serios – de a da o idee despre felul cum arată viitorul loc de muncă şi de rezidenţă al gazetarilor. Năvala curioşilor dotaţi cu carnete, aparate de filmat, de înregistrat, trepiede şi stative a fost întâmpinată cu relativă linişte de mai-marii penitenciarului. Împodobit cu citate din Declaraţia drepturilor omului, din Montesquieu şi Spinoza, cu celebrul fort acum dezafectat şi devenit un soi de muzeu al ororii, în soarele cald al după-amiezii de toamnă, penitenciarul Jilava părea un fel de monument turistic. Atâta doar că ghizii purtau uniforma Ministerului de Interne şi la capătul turului ni s-a oferit posibilitatea să-i vedem pe deţinuţi în „mediul lor natural": a fost, după părerea mea, o formă de transparenţă inutilă, dacă nu jenantă. Gestul de a deschide uşa unei celule, pentru a arăta cum trăiesc acolo oameni, avea ceva din vizita la o grădină zoologică în care copiilor cuminţi li se dă voie să privească la animale. Desigur, totul s-a făcut în numele lui „n-avem nimic de ascuns", dar asta nu înseamnă că totul trebuie exhibat. Oricare ar fi vina pentru care oamenii aceia sunt pedepsiţi, ei nu pot fi „arătaţi" în felul acesta fără a aduce atingere demnităţii lor. Or, respectarea demnităţii – fără îndoială, într-o măsură mai mare decât teatrul – poate fi începutul „reabilitării", al restabilirii dialogului cu societatea în parametrii sistemului de valori impus de Codul Penal încă nemodificat.

Cu aceste sentimente am intrat în sala de spectacol în care vreo 40 de deţinuţi păziţi stăteau în rândurile din spate, oaspeţilor fiindu-le oferite locurile „de protocol". Pe bună dreptate, cineva a observat că totuşi spectacolul e pentru **ei**, că ei trebuie să-l vadă şi să-l audă. S-a schimbat repartiţia locurilor în sală: au fost singurele minute de teatru trăite acolo, când oamenii liberi s-au amestecat cu deţinuţii, iar paznicii nu mai ştiau pe cine să păzească.

Cel mai amabil lucru care se poate spune despre spectacol este că n-a fost pe măsura bunelor intenţii. O piesă mult prea complicată pentru nivelul de înţelegere al publicului căruia i se adresa (nu trebuie evocat precedentul cu **Aşteptându-l pe Godot**, acolo era vorba de o capodoperă, ceea ce aici nu este cazul), o montare monotonă, actori care nu izbuteau să se facă auziţi şi înţeleşi. Ca şi „turul turistic" care l-a precedat, spectacolul a avut acel aer inconfundabil al lui „am mai bifat o acţiune"; de astă dată umanistă, în acord cu drepturile omului, pe urmele lui Montesquieu şi Spinoza. Proiectul a fost elaborat pentru ca deţinuţii să vadă **teatru**, nu pentru a transporta 80 de gazetari la Jilava. Desigur, monotonia lumii carcerale a fost cât de cât înlăturată în cele două după-amieze. Mi s-a părut a fi prea puţin în raport cu ţelurile enunţate. Deşi – în acest domeniu – şi ce-i prea mult nu-i bun. În vară, revista „Time" relata cum itinerarul unei trupe de teatru alcătuită din deţinuţi din Verona, cărora li s-a promis un turneu datorită comportării lor exemplare, a fost însoţit de 11 spargeri. Poliţiştii care i-au prins pe infractori au fost de părere că se achitau cu egală seriozitate şi de activitatea scenică, şi de cea infracţională. Ceea ce nu se poate afirma despre realizatorii programului UNITER, GRADO şi acea Direcţie Generală.

MAGDALENA BOIANGIU

ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ: „O panoramă a ideilor incorporate“

– Credeţi că spectacolul de teatru, revelaţiile produse prin prezenţa actorului, imaginile scenice impresionante mediază apropierea de o realitate care altfel ar sta în zona incertă, neexplicitată a posibilităţilor?

– Mi se pare că teatrul oferă o mare şansă pentru medierea acestei realităţi. Prezenţa în carne şi oase a actorului, faptul că histrionul îşi asumă un rol, o faptă, un destin, la urma urmei, e mai grăitor decât dacă cineva se află în faţa unui text pe care îl citeşte sau îl ascultă. Percepţia sensurilor e amplificată emoţional, iar spectatorul e surprins şi captivat de mişcarea unei lumi, care trăieşte cu adevărurile ei dincolo de pagina scrisă. Corpul actorului e purtător al fiinţei interioare, semn al unei magice realităţi umane. Fără prezenţa omului, toate lucrurile omeneşti rămân puţin estompate. De aceea, cred în marea putere a teatrului de a comunica înţelesuri ale vieţii, care altfel ar rămâne la periferia gândirii noastre.

– Ce relaţie vedeţi între teatru şi credinţă?

– Teatrul poate fi un mijloc pentru întărirea credinţei sau pentru disiparea ei. E un factor important în educaţia sentimentală şi spirituală a omului. Un spectacol poate să schimbe convingeri, să însufleţească, să fanatizeze, sau poate îndemna la defetism.

– Informaţia conţinută de evenimentele din actualitate, de faptul divers cotidian, credeţi că se va dovedi profitabilă pentru teatru?

– Ar trebui, pentru că acum e mai multă nevoie de întâlnirea cu idei incorporate. Or, teatrul este o panoramă a ideilor incorporate.

– O panoramă a subiectelor de tragedie sau de comedie?

– E dificil să le inventariezi şi apoi să le identifici strict. Viaţa e pluridimensională şi oferă întotdeauna suficiente subiecte, cu nuanţe fie hazlii, ironice, acide, fie dramatice. Există un tragism al vieţii şi laturi comice, uneori greu separabile în amestecul lumii cotidiene.

– Dumneavoastră aţi făcut parte din redacţia revistei „Teatrul“...

– Da, în 1956, chiar la înfiinţarea acestei publicaţii.

– Aţi putea evoca acea „cameră de rezonanţă“ a spaţiului teatral?

– Era o atmosferă de mare colegialitate, de camaraderie, un loc deschis discuţiilor amicale, impresiilor de spectacol, un spaţiu viu, care împrumuta din energiile bune ale lumilor scenei. Ne făceam ucenicia în cronica dramatică, vedeam premiere care ne interesau foarte mult. Fără îndoială, a fost o experienţă plăcută, însă, mărturisesc, nu era vocaţia mea.

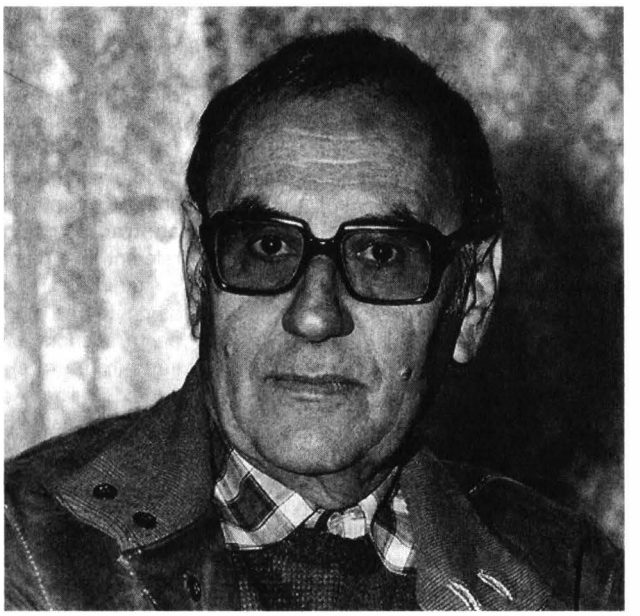
– Şi totuşi aţi trăit în acea lume şi continuaţi să o „faceţi“.

– Nu trăiesc în spaţiul teatrului. Piesa **Brutus şi fiii săi**, prezentată într-un spectacol-lectură al Naţionalului bucureştean, a fost scrisă în urmă cu patruzeci de ani. M-am desprins de această lume, vin foarte rar la teatru, dar, bineînţeles, îi acord valoarea pe care o merită. Totuşi, prefer să citesc piese decât să le văd.

– Ce v-a determinat să ieşiţi din teritoriul singuratic al poeziei şi să intraţi în arena zgomotoasă a dramaturgilor?

– Acum patruzeci şi doi de ani eram profesor într-un sat din Munţii Apuseni. Pe vremea aceea tocmai ieşisem din poezie şi mă simţeam foarte ancorat într-o viaţă concretă. Or, viaţa aceasta concretă mă solicita din toate părţile şi rezultatul a fost o piesă, un text în care m-am descărcat. Tot ce purtam în acele clipe a trecut în personajele şi situaţiile din **Brutus şi fiii săi.**

– ... şi se răsfrânge asupra spectatorilor de astăzi. Faptele, evenimentele trecute sunt doar rememorate prin teatru sau intră într-un comentariu indirect, de o stranie luciditate, asupra actualităţii?



– Teatrul este o realitate secundă, însă uneori în ea se oglindesc, cu o forţă surprinzătoare, extrem de pregnantă, evenimentele care marchează existenţa noastră. Evocând fapte, fragmente de istorie, de viaţă trecută, le putem - prin ciudate coincidenţe - reinsera în actualitate. Simple ficţiuni reuşesc câteodată să determine modificări în ordinea realului. Riscul unor consecinţe imprevizibile există şi în cazul unor lumi inventate.

– Unul dintre marii regizori de astăzi spunea că „nu poţi fi cu desăvârşire rebel, dacă faci teatru“. Pentru dumneavoastră scrierea unei piese este un act de răzvrătire?

– Nu. Doar unul de limpezire a propriei conştiinţe, a dilemei în care mă aflam atunci, un prilej de discuţie cu mine însumi, un mod de a cântări şansele teoretice pe care le prezintă o formă politică sau alta. Piesa aceasta a fost un catharsis.

Dintre zecile de corzi pe care Arhanghelii le încearcă la sufletul bietei omeniri, mie şi vouă ni s-a hărăzit cea mai subţire, cea de argint: – aceea care vibrează când, pe deasupra pământului, trece, luminoasă şi insensibilă, frumuseţea. Cu această lamă unică am venit să tăiem diamantul unei clipe: e singura noastră mândrie şi raţiune de a fi, nu-i aşa? (...) Îi veţi vedea pe Brutus, pe Publicola, pe Aquilius şi pe alţii; îi veţi auzi vorbind. Dar să nu faceţi imprudenţa de a raporta spusele lor la stări de lucruri pe care vi se pare că le trăiţi; feriţi-vă de a trage vreo morală. Nici un strop din patosul care se va consuma aici, pe scenă, să nu incendieze sufletele voastre. Lăsaţi doar coarda de argint să vibreze pură şi rece. În felul acesta veţi fi într-adevăr contemporani cu voi înşivă... Toate acestea vi le spun în numele meu şi al autorului. *(Fragment din tragedia* ***Brutus şi fiii săi*** *de Ştefan Augustin Doinaş)*

ADINA BARDAŞ

Din realitatea fantastică a teatrului contemporan

Ideea – recunosc, năstrușnică – de a spune cu voce tare (pardon, a îndrăzni să spun cu voce tare) cum ar trebui să arate un director de teatru între 1995 și 2000 sau 2010, mă rog, nu mi-ar fi venit niciodată dacă, într-o zi, directorul meu – nu spui cine, persoană neimportantă! – nu mi-ar fi cerut, pe un ton mieros, să-mi fac singură **fișa postului**. „Bine – zic –, dar poate că ea există undeva, caut-o, nu se poate să nu ne fi «croit» ministerul, în anii de grație, și câte o fișă de-asta. Imposibil". În fine, după lungi căutări, fișa cu pricina **nu** a fost găsită.

De fapt, ce este o fișă de post?, mă veți întreba voi, cei nevinovați și nepătați de birocrație.

Păi fișa aceasta nu e alta decât o înșiruire de sarcini de tot felul. De serviciu, firește. La ce oră să vii la teatru, cu ce să te ocupi, unde și cu cine să vorbești și când să taci, ce și cum să scrii, când și ce să citești sau când să alergi voios spre tipografia de la marginea orașului. Plăcută cestiune, nimic de zis.

Am refuzat, râzând, să-mi scriu singură cine știe ce condamnare. Mai ales că, după plecarea mea (că odată și odată tot voi pleca, nu?), nu se știe cine mă va înjura pentru propunerile emise. Și chiar mi s-ar părea incorect să înșir cam ce fac eu, dacă fac prea puțin sau dacă fac și lucruri care, eventual, ar putea cădea în seama altora. Nu-i așa că aș comite o mare nedreptate și m-ar înjura viitorii colegi până la a nu știu câta generație? M-ar și blestema, mai știi, și ce s-ar alege de bătrânețile mele, pe care le visez liniștite și pline de voie-bună?

L-am privit posacă și am răspuns că, orice mi s-ar întâmpla, nu va obține de la mine o asemenea hârtie. Și n-am scris-o. Eram, ce-i drept, înciudată că nu citise (nici măcar nu citise!) un articol – lung, de altfel – publicat de mine într-un Supliment foarte gustat și în care vorbeam chiar despre bucuriile și neajunsurile acestui slujbaș teatral, declarat adesea „stat în stat", urît și uneori stimat, iubit mai rar, dar indispensabil. Dacă ar fi citit, ar fi aflat multe și ar fi putut încropi o fișă de toată frumusețea. Pentru că, acolo, nu vorbeam. Doamne ferește, numai despre mine, dându-mă exemplu, ci era altceva...

Așadar, după categoricul refuz, m-am trezit într-o bună zi că-mi citește, cu glas drăgăstos și protector, o **fișă** gândită de el însuși, într-o noapte de insomnie. E limpede că nu rațiuni serioase l-au împins spre masa de scris, ci o rea și neagră lipsă de somn. Și, prudent, a pus ca titlu „Sarcinile de serviciu ale referentului literar". Doar. Era, adică, o probă. Ei bine, erau atât de comice, de hazlii formulările, încât n-am putut decât să observ că „e excelentă". Zic: „Poți s-o publici. O încropeală necăjită de sarcini pentru un om care ar trebui să fie mâna ta dreaptă, mai ales când, neavând experiență, ai două mâini stângi. Și pentru cine? Pentru o persoană abstractă, de vreme ce un concret referent nu e de găsit cu zilele, pentru că e student și are de învățat, pentru că nu se poate trezi singur nici la 10, nici la 11, pentru că, locuiește în condiții ca vai de lume în teatru și nu-l trage inima spre nimic. Și poate nici n-are de gând să rămână în teatru! E treaba lui".

Atunci, iată, mi-a venit ideea să-i gândesc și eu un Portret-robot, să-i alcătuiesc o fișă de lucru pe care, cel puțin în parte, dacă ar „înfăptui-o" punct cu punct, ar putea conduce, bănuiesc, mai bine. Că ce se vede...

Dar ce spun eu nu e suficient și nici concludent. Fișa de post a directorului ar trebui creată de fiecare om din teatru în parte. Imaginați-vă un director cu umor, cerând celor 110 oameni din subordine să-i scrie pe o bucățică de hârtie ce cred ei că trebuie să facă directorul, care i-ar fi, adică, sarcinile de serviciu. Și apoi, cu grijă, analizând hârtiile, selectând din ele ce ar crede de cuviință. Fișa lui ar fi **suma** dorințelor și nevoilor supușilor, subalternilor, colaboratorilor săi. Ar putea încerca și cu publicul....

Iată ce i-aș scrie eu pe hârtie unui director (să mă ierte directorii adevărați, cu vocație autentică pentru conducere) născut peste noapte, care a primit, din orgoliu, să conducă (orice, oricum și pe oricine, importantă e conducerea!) un **teatru**:

1) să-și facă obligatoriu testul aptitudinilor și să dea publicității rezultatul;

2) să comunice un **Program** amănunțit și modalitățile prin care îl va și înfăptui;

3) să fie VIU, tot timpul, nu doar primele 24 de ore după numire. În sensul că, din mers, să îndrepte neajunsuri, să ia rapid măsurile ce se impun, să nu tergiverseze, să nu oscileze, să nu părtinească, să nu creeze precedente (rele);

4) să nu fie ranchiunos și să nu plătească polițe colegilor care-i spun cu francheță ce cred despre ce se întâmplă – și nu e bine – în teatru;

5) să nu-și calce cuvântul, să nu mintă;

6) să nu ceară altora ceea ce nu are sau nu poate el însuși;

7) să fie exemplu de moralitate și caracter;

8) să urmărească atent, continuu și cu dragoste repetițiile și spectacolele, publicul și reacțiile lui;

9) ca și plângerile actorilor și ale tuturor nemulțumiților din teatru, indiferent de ce loc ocupă în schemă;

10) să socotească teatrul o mare familie, cu care să se poarte frumos, dar cu exigență, prietenos, dar nu îngăduitor. Să nu accepte să fie lingușit;

11) să iubească mai puțin scaunul și puterea primită în dar peste noapte și mai mult ideea că poate aduce înlesniri breslei lui, că poate înfăptui lucruri visate în anii când nu era director;

12) să fie un bun gospodar – manager, nu –, să nu se zgârcească, dar nici să nu risipească banii, ci să-i drămuiască socotit, în folosul teatrului și al culturii;

13) să fie mărinimos, când se cuvine, cu toți, gesturile mari fiind înălțătoare și de neuitat;

14) să nu uite nici o clipă **orașul** și tot ce ține de dorința și interesul spectatorilor – evenimentele artistice, sărbătorile, mari turnee și vedete –, fără a considera asta ceva care „nu-i cade în sarcină";

Scenă din Dona Juana de Anca Visdei la Teatrul de Stat din Oradea (regia: Emil Gaju)

CE SE MAI ÎNTÂMPLĂ ÎN TEATRE?

15) să **citească** mult – şi mai ales piese de teatru, nu să aştepte să i le povestească secretarul literar;

16) dacă e actor, să nu cadă în păcatul de a voi să joace numai el şi să nu-şi uite colegii-actori (toţi vor să fie Hamlet, nu?);

17) să-i preţuiască pe regizori, dar să le urmărească munca atent, să le fie alături cu un sfat, cu o vorbă, cu o observaţie, nu cu un verdict directorial;

18) să-i asculte şi pe regizori, şi pe scenografi, pentru a înţelege spectacolul ce i se propune şi pe care, ca patron, îl subvenţionează;

19) să-i pese de actori – cine sunt ei, ce citesc, cum se comportă, ce condiţie fizică au, cât sunt de punctuali şi de disciplinaţi, cum se îmbracă şi cum gândesc etc. (cu ei va înfăptui programul propus şi, altfel, nu-i va fi uşor s-o facă);

20) să-l intereseze în egală măsură publicul: cui i se vinde creaţia teatrului pe care-l conduce şi cum este primită?

21) să cunoască exact valoarea trupei şi să pretindă recunoaşterea ei în lumea mare a teatrului (drept care să invite cu orice preţ cronicari să vadă şi să judece producţiile în faţa întregului colectiv);

22) să nu se risipească în alte ocupaţii, trădând teatrul (el te solicită în întregime şi nu permite a fi trişat);

23) Teatrul pretinde cinste, devotament şi iubire. Dacă nu le ai, sau eşti incapabil să le dăruieşti, lasă degrabă postul de director – cine ştie, poate în cabina regizorului sau la lumini să fie un om mai potrivit!

În rest, pe cine interesează la ce oră vine şi pleacă directorul unui teatru bun?

ELISABETA POP

P.S.1: Când auzi un director neinteresat, care nu vrea de fapt nimic pentru teatrul lui, nu vine cu nici o idee, încasând, doar, fără ruşine indemnizaţia (şi ea o ruşine, ce-i drept!), nu are nici un proiect, nici un gând de schimbare, că-ţi vorbeşte cum ar trebui să fie ba un colectiv, ba un actor, ba un secretar literar ideal, îţi zici în gând: bine-ar fi să fie toţi aşa, ideali, dar oare lor, idealilor, nu le-ar trebui şi un alt director? Dar pe cine interesează cine şi cum conduce azi teatrele? Să fim serioşi! Chiar şi ce scriu eu aici, acum, nu e decât un reflex al observaţiei, al amărăciunii că totul e atât de cenuşiu şi de mediocru!

P.S. 2: Ce bine că totul a fost doar un vis urît. Ce vis, ce coşmar! Altfel, cu totul altfel e în viaţa de zi cu zi. Mult mai rău, vreau să zic.

TEATRUL ŞI ECONOMIA DE PIAŢĂ

În slujba Thaliei

– despre Agenţia Teatrală ARTMEDIA, cu Lucia Nicoară şi Doina Popa –

Artmedia, cea mai importantă agenţie teatrală din România, înfiinţată la 3 septembrie 1992 la Timişoara, a devenit, după trei „stagiuni", ea însăşi – pe lângă Teatrul Naţional, Teatrul Maghiar, Teatrul German, Opera Română, Filarmonica „Banatul", Centrul Cultural Francez – o instituţie. Cunoscutele afişe galbene ce apar lunar pe străzile Timişoarei, anunţând spectacolele propuse de Artmedia, reprezintă pentru public o garanţie a calităţii. Agenţia este opera a două personalităţi consacrate ale vieţii teatrale din Banat: Lucia Nicoară, care a condus timp de peste un deceniu Naţionalul timişorean, şi Doina Popa, secretar literar aproape 30 de ani la acelaşi teatru.

Lucia Nicoară şi Doina Popa

Iniţiativa, nu lipsită de riscuri financiare, s-a consolidat; pe noi ne interesează secretul eficacităţii ei.

– Artmedia este numele agenţiei dumneavoastră, mai precis al fundaţiei dumneavoastră. De ce Artmedia?

D. P.: Ne-am gândit că, pe lângă instituţiile artistice din Timişoara, trebuie să existe aici şi o agenţie teatrală care să aducă tot ce este valoros în ţară, din punct de vedere regizoral şi actoricesc, spectacole premiate la diverse festivaluri. Denumirea de Artmedia ne-a fost sugerată de domnul Radu Beligan, care spunea că în Franţa există o agenţie excelentă cu acest nume. Ne-a plăcut, pentru că ea exprimă limpede raportul dintre actul artistic şi publicul căruia acesta i se adresează.

– Agenţia dumneavoastră funcţionează foarte profesional. Cum aţi căpătat simţul managerial, aptitudinile de impresar?

D. P.: În teatru, funcţia mea de secretar literar implica două direcţii: una, legată de repertoriu şi spectacol, şi alta, legată de relaţia cu publicul. În cei 30 de ani de activitate teatrală am avut timp suficient pentru specializare.

– Prezentaţi piese de toate genurile, pentru toate gusturile, dar mereu de calitate. Cum alegeţi spectacolele?

D. P.: Toată viaţa mi-am dorit să fac un repertoriu aşa cum visam eu. Dar la un teatru, pe vremuri, trebuia să te supui unor criterii riguroase: trebuia să faci două spectacole cu dramaturgie română contemporană, un spectacol cu o piesă din ţările socialiste, un spectacol (dacă aveai noroc şi valută) din ţările vestice, să alegi cel puţin două comedii care să aducă bani şi un spectacol pentru copii. Pe urmă, erau doi-trei regizori care impuneau şi ei anumite titluri. Era necesar un adevărat slalom printre toate acestea. În prezent, noi am ajuns la performanţa de a face un repertoriu... ideal.

L. N.: Cum facem selecţia? Mergem la Bucureşti sau în alte centre teatrale ale ţării, vedem spectacole, stăm de vorbă cu oameni de teatru importanţi, citim ziarele, revistele de cultură, literatura de specialitate. Fundaţia Artmedia are, prin statut, şi un colectiv de colaboratori. Ne bucurăm că ei sunt Dina Cocea, Valentin Silvestru, Valeria Seciu, Radu Beligan, Ion Toboşaru, din Bucureşti, iar din Timişoara, Cornel Ungureanu, Ildico Achimescu, Dorina Mărgineanţu, Tiberiu Sevici, profesori, Ioan Ieremia, Ildiko Zamfirescu, Demetér András, directorii teatrelor timişorene, Ion Iancu, directorul Operei Române. Ne oprim la câte un gând, de exemplu de a-i aduce pe cei mai buni regizori. Şi au fost la noi Andrei Şerban, Liviu Ciulei, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Cristian Hadji-Culea. Timişorenii i-au putut vedea, prin intermediul agenţiei noastre, pe aproape toţi marii actori ai ţării: Radu Beligan, Leopoldina Bălănuţă, George Constantin, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Dem Rădulescu, Ion Lucian, Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Maia Morgenstern, Horaţiu Mălăele şi pe câţi alţii, în spectacole ca **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare în regia lui Ciulei (Teatrul „Bulandra"), **Cântăreaţa cheală** de Eugen Ionescu în regia lui Tompa Gábor (Teatrul Maghiar din Cluj), **Medeea** din **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban (Teatrul Naţional din Bucureşti), **Pescăruşul** de

Cehov (Teatrul Mic), în direcţia de scenă a Cătălinei Buzoianu, **Decameron 647** al lui Purcărete după Boccaccio, **Poveste de iarnă** de Shakespeare (Teatrul „Bulandra"), în regia lui Alexandru Darie.

– Este o onoare pentru un teatru, pentru un actor sau un spectacol să fie invitatul Artmediei?

L. N.: Da, pentru că noi ne raportăm permanent la valorile naţionale. Reputaţia noastră s-a creat în timp; am refuzat să facem concesii, să invităm spectacole care nu ne-ar fi onorat cu prezenţa lor, care nu aveau girul criticii de specialitate, al publicului şi, de ce nu? al nostru.

– A devenit o tradiţie a Artmediei de a planifica, de 1 iunie, programe pentru copii. La unele spectacole oferiţi bilete gratuite celor din Satul copiilor (este vorba despre copiii străzii), alteori există reduceri la preţul biletelor...

D. P.: Dat fiind că am lucrat în teatru, ştim că trebuie să-ţi „creşti" viitorii spectatori. Poate suntem demodate, dar aşa ne-am format. În afara spectacolelor pentru Ziua copilului, anul acesta am început o serie de spectacole pentru tineret. Am vrut să aducem **Hatmanul Baltag**, spectacol excelent, făcut de studenţi şi care a luat o mulţime de premii. Nu s-a putut. Cu toate acestea, ciclul de spectacole pentru tineret a început cu brio prin prezenţa actorilor Florian Pittiş şi Emilia Popescu, în **Meditaţiile Ritei**, şi Maia Morgenstern, în **Astă seară, Lola Blau**. În ceea ce priveşte biletele, pentru copii am fixat preţuri mici: 1.000 de lei un bilet.

– Există în Timişoara o cafenea care, în timpul zilei, nu spune nimic, dar care de două ori pe lună, sâmbăta seara, îmbracă haine de sărbătoare, şi nu numai datorită camerelor de luat vederi ale televiziunii sau prezenţei radioului. Pe mese se găsesc aranjamente florale, sucuri şi cafea, oferite de gazde. Despre acest colţ intim spunea Cornel Ungureanu: „Graţie Artmediei, la Timişoara a apărut o cafenea a artiştilor, care a propus nume de tineri poeţi, muzicieni, care a aniversat poeţi de seamă şi care a stabilizat un public al cafenelei. Au fost la cafeneaua literară a Artmediei oameni importanţi ai criticii, ai scenei, ai publicisticii (...) Locul de la «Viennese» a devenit familiar momentelor de elevaţie spirituală". De când funcţionează cafeneaua literar-artistică?

L. N.: Din decembrie 1992. Zeiţa Fortuna ni l-a scos în cale pe domnul Michael Mic, medic stomatolog la Viena şi patron al localului care se numeşte „Viennese". La propunerea noastră, domnia-sa a fost de acord ca acest local să devină un binecuvântat loc de întâlnire a muzelor. După trei stagiuni, „Viennese" a ajuns pentru timişoreni un reper spiritual, pentru că aici au fost aniversaţi Eminescu, Nichita Stănescu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Marin Sorescu. Ne-a onorat cu prezenţa Valentin Silvestru, au poposit, cu recitaluri de neuitat, Valeria Seciu, Ion Lucian, Tamara Buciuceanu, Tudor Gheorghe, Mihai Fotino, Dem Rădulescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dorel Vişan, Florin Piersic, Leopoldina Bălănuţă, Dorin Teodorescu, Ilie Gheorghe, Eugen Cristea. Aici au avut contribuţii remarcabile actorii timişoreni Miron Neţea, Mircea Bellu, Larisa Stase Mureşan, Traian Buzoianu, Damian Oancea, Vladimir Jurăscu, Mihaela Murgu, Irene Flamann, Ana şi Horia Ionescu, violoncelista Alexandra Guţu, basul Gheorghe Sara şi mulţi alţii. Tot aici s-au produs în faţa publicului tinere talente literare, dar mai cu seamă tineri instrumentişti, elevi ai Liceului de muzică sau studenţi ai Facultăţii de muzică din Timişoara, distinşi cu premii naţionale şi internaţionale. Deci, şi aici, valoarea este la ea acasă.

– Ce planuri aveţi pentru stagiunea 1995–1996?

L. N.: Ne gândim, în primul rând, la **Fuga** de Bulgakov, spectacol realizat de Cătălina Buzoianu la Teatrul de Comedie, cu o distribuţie strălucită.

– Pentru „Viennese" aţi făcut invitaţii?

D. P.: Cea de-a patra stagiune am dori s-o deschidem cu Ştefan Iordache şi Sanda Ladoşi. Am discutat în principiu cu Radu Beligan, Mircea Albulescu şi Maia Morgenstern. Vom avea şi câteva seri de operă.

– Întrebare incomodă: cum priveşte succesele Artmediei „concurenţa", Teatrul Naţional?

L. N.: La început, nu ne-am bucurat întotdeauna de sprijinul Teatrului Naţional. Acum îl avem pe deplin. E adevărat, mai există actori care consideră că suntem o concurenţă periculoasă, ceea ce mi se pare fals. Valorile trebuie să circule. Să aduci actori de excepţie, spectacole foarte bune înseamnă să menţii interesul publicului pentru teatru. Apar afişe, panouri, emisiuni la televiziune şi radio, se creează un climat de calitate, ceea ce este foarte important în viaţa oraşului. De exemplu, Teatrul Naţional a organizat în toamnă un festival, care nu a venit pe teren gol. Prin spectacolele noastre, dar şi prin ultimele spectacole ale Teatrului Naţional, au crescut pretenţiile şi exigenţele publicului.

– Ar fi o indiscreţie să vă întreb despre aspectul financiar al activităţii Artmediei?

D. P.: Sunt de principiul că aceste lucruri trebuie spuse, pentru că munca noastră este imensă, iar rezultatul este mai mult de ordin moral. **(Cele două doamne lipesc personal afişe, ştampilează bilete, caută sponsori etc., etc.** – n.n.) De exemplu, la ultimul spectacol al Naţionalului bucureştean, **Harvey**, am încasat 6 milioane, iar pe noi ne-a costat peste 9 milioane de lei. Aici ar intra: reţeta sălii teatrului invitat, transportul, vagon de dormit pentru întregul colectiv, cazare, mese, onorarii, reclamă vizuală, panouri, afişe, agenţie, chiria sălii, fel de fel de impozite etc., etc. Dacă nu se vând toate biletele, suntem în aer. Diferenţa de la 6 la 9 milioane o obţinem de la sponsori, printr-o muncă titanică.

– Publicul timişorean cum vă onorează munca?

L. N.: Telefoanele sună, primim mulţumiri. Suntem o prezenţă recunoscută de publicul timişorean. Totuşi, deşi muncim de trei ani pe rupte, oficialităţile municipale ne ocolesc.

– Aveţi o „Carte de aur" a Artmediei? Fiecare instituţie evocă, la o asemenea ocazie, opinii ilustre.

D. P.: Cum s-ar putea altfel? Din interviurile luate de jurnalişti vedetelor sau din Cartea de aur a Artmediei puteţi spicui cuvinte mari: „Vă iubesc, pentru că aţi simţit că a fi **viu**, astăzi, înseamnă şi să dai curaj" (Valeria Seciu); „Vă mulţumesc pentru tot ce faceţi pentru noi şi pentru teatru, pentru spectatorii acestui minunat oraş – Timişoara" (George Constantin); „Să vă dea Dumnezeu putere şi noroc să tot recidivaţi în asemenea gesturi, a căror noblete nu o puteţi măsura decât cu inimile actorilor şi spectatorilor pe care-i păstraţi în religia Teatrului" (Mircea Albulescu).

JÁNOS OBERTEN

Scenă din Fuga **de Mihail Bulgakov la Comedie (regia: Cătălina Buzoianu)**

DIALOG

ION HAIDUC:

„O stare de angoasă...“

Ion Haiduc are o energie uriaşă. Plin de viaţă, „aprins“, volubil, povestitor plin de farmec, cucereşte prin sinceritate. Trece prin lume cu optimismul de mână, având pentru fiecare o vorbă bună.

A obţinut, până în acest moment al carierei sale, premii naţionale, dintre care două foarte importante. A fost declarat „cel mai bun actor al anului 1983“, pentru rolul din spectacolul ***Arturo Ui****, în regia lui Emil Reus (alături de Ştefan Iordache, laureat pentru* ***Richard al III-lea****). În 1987, a luat premiul pentru cel mai bun actor al anului, pentru spectacolul* ***Dalbul pribeag*** *de D. R. Popescu, în regia lui Ioan Ieremia.*

❑ **Ion Haiduc, care a fost prima ta apropiere de lumea teatrului şi în ce condiţii s-a produs? Ce anume ţi-a determinat opţiunea pentru teatru?**

■ Eram la Timişoara, în clasa a X-a de liceu, şi eram absolut convins că voi urma Medicina, când, într-o zi, aflu că la Şcoala Populară de Artă există o secţie de chitară. Pe atunci domnea acea furie a Beatles-ilor şi, cum toţi tinerii vroiau să înveţe să cânte la chitară, m-am dus şi eu. Când m-am uitat la afişul şcolii şi am văzut că există şi o secţie de teatru, nu ştiu de ce, nici azi nu pot să-mi explic, m-am decis brusc: ca atras de un magnet, m-am dus la verificarea pentru secţia de teatru. Îmi amintesc că din comisie făcea parte minunata doamnă Geta Angheluţă, care, la ora aceea, era actriţă la Timişoara... Am început să frecventez cursurile Şcolii Populare de Artă, de două ori pe săptămână. Doamna Geta Angheluţă ne vorbea cu atâta plăcere şi patimă despre viaţa din Institut şi despre meseria de actor, încât m-am molipsit. După ce am terminat liceul – aveam 17 ani şi jumătate–, am dat examen la Institut, am intrat, am fost studentul profesorului Loghin, cu Dem Rădulescu, conferenţiar şi Adriana Piteşteanu, şef de lucrări.

❑ **Cum s-a desenat traiectoria carierei tale imediat după absolvire?**

■ Pe vremea aceea era o lege: imediat după absolvire trebuia să faci cel puţin trei ani de provincie. Am ales Satu Mare, secţia română era de-abia înfiinţată; mi-am făcut stagiul de trei ani, ceea ce a însemnat pentru mine un fel de al doilea institut. Am jucat, în acea perioadă, 28 de roluri, bune, proaste, mari, mici, dar am jucat foarte mult. Apoi m-am mutat la Teatrul Naţional din Timişoara, unde am rămas până în 1990.

❑ **Tu fiind din Timişoara?**

■ Eu fiind născut la Oradea, dar locuiam la Timişoara, deci pot să mă consider timişorean, afectiv vorbind.

❑ **Se ştie că la Naţionalul din Timişoara ai avut o epocă de glorie, ai jucat foarte mult, erai ceea ce se cheamă o vedetă locală. Cu toate acestea, ai resimţit vreodată complexul actorului de provincie?**

■ Şi da, şi nu. Au existat perioade, la Timişoara, când lucrurile nu mergeau foarte bine şi aveam sentimentul acesta; mai ales când mă întâlneam cu colegi din Bucureşti, când vedeam câte un spectacol de excepţie din Bucureşti, mă simţeam cumva marginalizat, dar, de prin '80, Naţionalul din Timişoara a obţinut o groază de premii – premii A.T.M., la vremea aceea –, pentru cel mai bun spectacol, cel mai bun actor, pentru scenografie... Aveam şi-un festival foarte puternic de dramaturgie originală... Asta a fost o perioadă în care nu m-am simţit deloc provincial; de altfel, unii cronicari au scris „Capitala teatrală s-a mutat la Timişoara...“

❑ **Ai trăit succesul în carieră?**

■ Da. Mi-e şi frică să vorbesc despre asta pentru că încă nu mă consider un actor „terminat“. La 47 de ani, nu cred că mi s-a încheiat cariera.

❑ **Ai venit la Teatrul „Nottara“ din Bucureşti în 1990. Acest transfer a presupus o schimbare totală: o altă lume, o altă viaţă într-un alt oraş. Premeditaseşi acest fapt, ţi l-ai dorit?**

■ Nu, nicidecum. La prima propunere a directorului Teatrului „Nottara“, dl. Maşek, de a veni la Bucureşti, am răspuns că nici nu se pune problema, că sunt actor la Timişoara, unde am un rost... El a fost destul de insistent; până la urmă, m-a pus în faţa unui fapt împlinit. Tocmai începusem un spectacol nou, repetam, şi din repetiţie am fost chemat la telefon de domnul Maşek, care mă anunţa că m-a distribuit într-o piesă... La Bucureşti, m-a aşteptat cu un text, cu un regizor, cu doi actori şi cu şampanie. Era vorba de **Amor american**, pus în scenă de Nae Caranfil. Împreună cu Victoria Cociaş şi Stelian Nistor, am muncit şi am scos acel spectacol.

❑ **Şi tot atunci, în 1990, ţi s-a oferit primul rol într-un film, un rol principal...**

■ Ei da, filmul e un capitol separat. Am intrat prima dată în viaţa mea la Buftea când aveam 39 de ani, adică foarte târziu. Printr-o întâmplare: în '86 se filma „Pădureanca“, Nicolae Mărgineanu îşi căuta actori, m-a găsit, m-a distribuit şi de atunci cred că s-a deschis o nouă pagină în viaţa mea. Această pagină este Filmul, pe care îl iubesc foarte tare.

❑ **Iar în ultimii ani ai făcut mult film...**

■ Da, şi poate cu satisfacţii mai mari decât în teatru. Îmi doresc foarte mult să fac în continuare film. Din păcate situaţia financiară a ţării nu permite o producţie regulată şi confortabilă de filme.

❑ **Ce percepţie ai avut asupra atmosferei din Teatrul „Nottara", în 1990, când te-ai angajat acolo?**

■ Mă întrebi un lucru delicat... Ştii, lumea se vede diferenţiat, în funcţie de locul unde te afli. Dacă te afli într-o clădire la etajul 10, vezi într-un fel, dacă te afli la parter, altfel, dacă te afli la subsol sau la demisol, în cu totul alt fel... Imaginea mea despre actorii din Bucureşti (pe unii îi cunoşteam personal, pe alţii nu), despre ce se petrecea în lumea teatrului bucureştean era destul de eronată. De la 600 de kilometri distanţă, se vedea altfel decât era în realitate. În momentul când am intrat în echipa teatrului bucureştean, nu numai a Teatrului „Nottara", au căzut foarte multe mituri pe care le aveam, s-au născut alte mituri, s-au consolidat unele, s-au mai clătinat altele.

❑ **Aveai peste 40 de ani când te-ai hotărît să te muţi definitiv la Bucureşti. A fost un act de curaj?...**

■ Cred că părea o nebunie să-ţi laşi rostul de aproape o viaţă, mai ales că îmi consolidasem o poziţie care, în teatru, nu e uşor de cucerit... Am lăsat absolut tot şi, la 42 de ani şi jumătate, am luat-o de la capăt. A fost şi curaj, bineînţeles... Apoi, trebuie să recunosc, o dată venit aici, am avut şi mare noroc.

❑ **Ai simţit că trebuie să cucereşti un alt public, un public nou?**

■ De-abia când am venit în Bucureşti am realizat că, rămânând la Timişoara, rămâneam un nimic. În fine, poţi să pui ghilimele la acest nimic, dar cam aşa ar fi fost, pentru că eu aveam un public de zonă, hai să spun că de la Oradea până la Reşiţa, în zona de vest, Alba Iulia, Deva, un public al meu, dobândit în desele turnee şi, evident, publicul prezent seară de seară în Timişoara. Singura şansă, când am venit în Bucureşti, a fost că revista „Teatrul azi", revistele de cultură, scriind cronici şi articole despre mişcarea teatrală din ţară, oamenii de teatru, actorii, regizorii, scenografii mă cunoşteau. Evident că publicul de la „Nottara" a trebuit convins şi cucerit. Film făcusem foarte puţin până atunci, televiziune nu făcusem deloc, ceea ce nu fac nici azi...

❑ **Să înţeleg că te nemulţumeşte lipsa solicitărilor din partea teatrului TV?**

■ Dacă am un of, acesta este aproape inexistenta colaborare dintre mine şi teatrul TV sau filmul TV, televiziunea rămânând încă, la această oră, instituţia care poate impune în memoria publicului o figură, un personaj, o personalitate.

❑ **Ai câştigat foarte mult datorită firii tale deschise, dezinvolte... Ai un şarm special, care îţi netezeşte, drumul către inimile oamenilor de pe stradă, către partenerii ocazionali „de bere", către „publicul" tău din viaţă. Pluteşte asupra ta acea aură de boem, dacă nu te superi, chiar de aventurier... Ţi-ai construit această „poză" sau chiar aşa eşti?**

■ Întrebarea aceasta îmi place foarte mult, mai ales că nu mi-a pus-o prea multă lume... Am întâlnit actori care încearcă să se poarte boem, încearcă să se poarte ca vedetele, uneori chiar sunt ridicoli... „vai, nu dau interviuri", „vai, de unde aţi aflat numărul meu de telefon?..." Te-apucă şi râsul... Nu ştiu dacă sunt aventurier ori boem, probabil că sunt din toate câte puţin; eu mă port, efectiv, cum simt. Cine mă cunoaşte mai bine, ştie lucruri – aş putea spune extraordinare sau extravagante – despre mine, aşa, până la a-i uimi pe cei din jur. Îi aud întrebându-se: „cum a făcut Haiduc un asemenea lucru?" Oricum, nu e nimic „construit" în manifestările mele. Sunt foarte sociabil, aşa am fost mereu, atât că la Timişoara eram destul de răsfăţat, iar când am venit la Bucureşti şi m-am comportat la fel, adică m-am purtat ca omul cunoscut de toată lumea, am avut surpriza să văd că, încercând o glumă, de exemplu, eram privit straniu şi provocam reacţii stranii. Acest lucru m-a făcut să-mi spun atunci „stai, măi băiete, că aici nu te ştie nimeni"; chiar m-a complexat, la un moment dat.

❑ **Pe ce ai pune preţ mai mare dacă ar fi să alegi între iubire şi prietenie?**

■ Dacă mă întrebai acest lucru până acum vreo 5–6 ani, ţi-aş fi spus: prietenia. Acum sunt din ce în ce mai convins de vorba aceea a lui Marin Preda: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e..." Şi e valabilă pentru orice, nu doar în relaţiile dintre oameni. În meseria noastră, în primul rând.

❑ **De ce natură au fost cele mai mari satisfacţii ale tale până acum, artistice sau personale?**

■ Sunt împărţite. Am avut satisfacţii profesionale foarte mari, am avut căderi profesionale foarte mari. Au fost bucurii imense pe plan sentimental, pe plan familial; am avut şi căderi foarte mari. Nu pot să tranşez şi să-ţi spun exact. E ca-n viaţă!

❑ **Care este starea de spirit a lui Ion Haiduc la ora asta şi ce proiecte artistice ar vrea să i se împlinească?**

■ Starea de spirit a lui Ion Haiduc, în aceste momente, e uşor confuză. Şi asta nu din pricină că n-aş şti ce am de făcut şi nu aş dori ceva anume... Îmi pare rău că trebuie să aducem economicul în discuţie, dar sunt obligat să spun că starea financiară a breslei mele este absolut jenantă. Nu înţeleg cum nişte oameni care ne conduc şi care au ajuns unde sunt şi datorită breslei mele – pentru că, dacă ne amintim momentul Revoluţiei, actorii, atât în Bucureşti, cât şi la Timişoara şi în restul ţării au avut un aport deosebit în a capta mulţimea şi a porni tăvălugul ăsta care a schimbat faţa României –, nu înţeleg cum aceşti oameni ne-au uitat. Domnii noştri guvernanţi au cu totul alte probleme. E firesc, dar noi suntem o mână de oameni, suntem o mie şi ceva de oameni în ţară care facem această meserie. Nu se poate ca un tânăr actor să aibă salariul mai mic decât femeia care păzeşte maşini în parcarea de la „Eva"... Trebuie să înţeleagă toată lumea că această breaslă e alcătuită din oameni speciali. Nu oricine poate fi actor. Aproape oricine, dacă are un creier normal, poate fi inginer, doctor, om de afaceri, poate ajunge chiar ministru. Dar artist, nu. Există oameni cu daruri de la Dumnezeu, pe care şi le cultivă, fac o şcoală unde se intră foarte greu – mă refer la artişti în general şi la actori în special –, cum se poate să fie plătiţi ca ultimii oameni? Nu-i normal. Ăsta e un lucru care îmi creează o stare de angoasă şi de lehamite. Foarte mulţi actori fac afaceri. Cum îi stă unui actor să zică „eu am o măcelărie, în timpul liber car, încarc carne..."? Şi asta, ca să aibă din ce trăi ca să poată face teatru!

❑ **Şi totuşi ce vă menţine în luptă şi în meserie?**

■ Dracul din noi. Sau Dumnezeu din noi. Sunt un optimist incurabil. Pentru unii, asta e o dovadă de prostie... Dacă e aşa, voi rămâne prost toată viaţa. Dar să revenim la proiecte. Aştept **Revizorul** de Gogol, spectacol pe care l-am lucrat până în vară, în regia lui Mircea Cornişteanu. Cred că va fi un eveniment în stagiunea teatrală. Am început o colaborare la Teatrul Odeon, voi juca în **Crimă şi pedeapsă**. La „Nottara" se pare că voi juca într-o piesă pe care mi-o doresc de foarte mulţi ani, dar sunt atât de superstiţios încât, de teamă că nu se va mai împlini, nu-ţi spun despre ce este vorba. Apoi, am dat o probă de film cu un celebru regizor francez, Bernard Tavernier; se pare că m-a ales şi că vom începe filmările. Pentru asta sunt foarte bucuros.

august 1995

CLARA MĂRGINEANU

„ROCK FILARMONIA“ TEATRULUI DIN ORADEA

Vreme de aproape 20 de ani, numele lui Florian Chelu (da, el este chitaristul care s-a dus la Păltiniş, la Constantin Noica, să-i demonstreze că şi „pletoşii“ chitarişti citesc filosofie) a putut fi găsit pe numeroase afişe ale Teatrului de Stat din Oradea: muzică originală sau contribuţii importante în spectacole de poezie şi recitaluri şi, se înţelege, participare totală în spectacole de revistă, cabarete sau comedii muzicale.

Nu o dată, cronicarii de teatru au remarcat fie prezenţa discretă dar precisă în spectacole a muzicii şi interpretării lui Florian Chelu (sau Madeva, după numele dat de Noica –„singurul care a intrat în jocul onomastic“ al filosofului), fie contribuţia sa dominantă, hotărîtoare în economia unui spectacol, punând în valoare, „cu un simţ al dramei care ridică temperatura spectacolului la paroxism“ (A. Dohotaru), piesa lui Leonid Andreev **Spre stele**, aducând „ceva din demnitatea artelor canonice“ (Constantin Radu-Maria) în **Fluturii sunt liberi** de L. Gershe, făcându-şi „datoria cu prisosinţă“, ca întotdeauna, şi în **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri, sau, în fine, interpretând, chiar, „chitaristul“ din **Diogene câinele** de Dumitru Solomon.

De doi ani, iată, Florian Chelu a făcut posibilă naşterea unei noi şi originale forme artistice: Rock Filarmonia. Această ctitorie, cum îi place să spună, a adus săli pline cu un public de la 7 la 70 de ani, iubitor de Beatles, Rolling Stones, Doors, Santana, John Lennon sau Elvis. Ultimul concert, „Give Peace a Chance“ – comemorare „Hiroshima 50“ – a avut loc în spaţiul de vis din Parcul Muzeului Ţării Crişurilor, unde „3 000 de tineri au cântat şi s-au bucurat de pace“, cum scria un gazetar local. Actorii Ileana Iurciuc şi Daniel Vulcu au recitat din Eugen Jebeleanu, Ioan Alexandru sau Miron Radu Paraschivescu, iar Sorana Luncan a recitat în limba japoneză, în traducerea lui Tiberiu Suciu, poezia „Durere“ de Vasile Voiculescu. O seară superbă, de neuitat. O şansă, încă una, oferită păcii şi bunei-înţelegeri între oameni. Aici, în vestul ţării, atât de aproape de zonele sârbeşti, unde mor zilnic oameni şi războiul nu se mai termină...

Moment din concertul rock susţinut de Florian Chelu şi de filarmonica orădeană

Felicitări, Florian Chelu! Şi sperăm că prima ta dramatizare, **Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru** (după lucrarea omonimă a lui C. Noica), a cărei premieră absolută a avut loc în 31.03.1995, tot la Muzeul Ţării Crişurilor, îşi va afla într-o bună zi regizorul potrivit. De pe acum îţi urăm „La mulţi ani“ cu ocazia împlinirii a 20 de ani de teatru şi-ţi dorim multe, multe „ctitoriri“!

ELISABETA POP

AM AUZIT ŞI AM CITIT SEMNALUL

La cea de-a doua apariţie, publicaţia bimestrială a UNITER, „Semnal teatral“, îşi precizează profilul, dovedindu-şi utilitatea în spaţiul relativ blajin al revistelor de specialitate. În editorialul primului număr, directorul revistei, Marian Popescu, anunţă şi enunţă un program: „dincolo de uzitata consemnare curentă şi cronică sau interviu – spre relaţia Teatrului cu Societatea şi Cultura“. Deocamdată, lucrul cel mai interesant din cele două numere este sesizarea (prin interviuri, dezbateri şi articole polemice) a situaţiei critice prin care trece instituţia teatrală ca atare. Din convorbirile pe care Marian Popescu le poartă cu regizorul Silviu Purcărete (nr.1) şi cu regizorul Alexandru Dabija (nr. 2) şi din ancheta realizată de Remus Andrei Ion (nr. 2), în care creatorii dar şi administraţia răspund la întrebarea „Ce se întâmplă în teatrul românesc?“, se poate alcătui lista aproape completă a disfuncţiilor într-o perioadă în care se renunţă cu greu la ceea ce a fost, pentru un viitor nesigur. Necesitatea menţinerii instituţiilor teatrale subvenţionate nu este doar un răspuns la o problemă socială, ci şi o garanţie pentru valorificarea unor proiecte artistice de durată. Curajul dovedit de unii creatori de a se lansa în proiecte teatrale

alternative se sprijină nu doar pe bunăvoinţa unor sponsori, ci şi pe conştiinţa că, în caz de eşec, există o linie de garaj. Deocamdată, nimeni nu face salturi mortale fără plasă, şi o asemenea pretenţie ar fi şi indecentă. Însă între amploarea marilor proiecte alternative şi mizeriile administrative de care se plâng – pe bună dreptate – directorii teatrelor de stat există o condiţionare reciprocă: concurenţa funcţionează în afara regulilor, iar conflictele de interese sunt inevitabile. Dacă, aşa cum afirmă Mircea Ghiţulescu, „legea teatrelor este o hârtie moartă" înainte de a se fi născut, poate că UNITER ar putea risca o tentativă mai modestă de elaborare a contractului care să reglementeze obligaţiile şi drepturile directorului, regizorului, scenografului, actorilor. Ar fi măcar un început de ordonare, atât de necesar ritmului organic al creaţiei. Pe

lângă consemnarea opiniilor contemporanilor, documentele publicate în nr. 2, proiecte de organizare a teatrelor, gândite de Camil Petrescu şi Ion Sava, oferă multiple şi raţionale sugestii.

Informaţia teatrală pe care cele două numere o oferă alcătuieşte un util fişier, mai puţin un temei pentru opţiuni. Cu convingerea că seriosul director al revistei şi harnicii săi colaboratori (care, probabil, vor fi mai mulţi şi mai diferiţi) ne vor oferi şi în viitor lecturi incitante, aşteptăm cu colegială nerăbdare numerele următoare.

M. B.

CARAGIALE, BRECHT, MOLIÈRE, ÎNTR-O VARĂ VIENEZĂ

Năpasta e un spectacol ceva mai vechi al Teatrului Naţional din Bucureşti. Dar, pe lângă faptul că piesa nu se va învechi niciodată, ea având un nucleu tragic diamantin, o limbă curată, frumoasă, fără anacronisme, o compoziţie de structură elină, lucrarea scenică nu suferă nici ea de vetusteţe. E concepută pe linii esenţiale, fără localisme şi istoricizări superflue, într-un decor de extremă stilizare şi cu un mod de interpretare laconic, nervos, bine ritmat, ce-i conservă prospeţimea în regimul unei modernităţi eficiente estetic. Dana Dima, regizoarea, a conlucrat remarcabil cu Florina Cercel, Damian Crâşmaru, Claudiu Bleonţ, Claudiu Istodor. Firea voluntară şi răbdarea cumplită în aşteptare a femeii, agresivitatea şi apoi sleirea spăimoasă a bărbatului culpabil, excentricitatea Nebunului, despuiată de penajele pitorescului, condensată într-o elementaritate foarte nimerită, blândeţea şi moliciunea învăţătorului sentimentalizat, raporturile strânse între toţi patru (şi felul interesant în care îşi împart drama între ei, căci **năpasta** e a tuturor, cum nota, de mult, Gherea) fac opera scenică penetrantă.

La Viena, în iunie 1995, ea a apărut ca atare, într-un teatru mic (o sută de locuri), altminteri propice pentru gabaritul spectacolului. S-au dat aici două reprezentaţii, foarte bine primite, actorii jucând ca la premieră, cu virtuozitate şi foc. Cum publicul era alcătuit în cea mai mare parte din români, n-a fost nevoie de vreun aparat de traducere. Stând însă de vorbă cu câţiva austrieci, un englez, un francez, am constatat că nici n-ar fi avut nevoie de tălmăcirea vorbelor. Cu ajutorul rezumatului din caietul-program, ei au izbutit să se dumirească asupra nexului dramatic, iar vizualizările atât de nuanţate i-au convins.

Iniţiativa turneului i-a aparţinut regizorului de origine română Ţino Geirun, care a creat în capitala Austriei o şcoală de teatru şi un teatru, „Pygmalion". A frecventat, în ultima vreme, reuniuni ce au avut loc în ţară şi a stabilit unele contacte de colaborare ce au şi rodit. Întrucât teatrul său era în renovare totală, a închiriat, pentru oaspeţii români, sala „Teatrului Clipei", a asigurat un amfitrionat excelent (împreună cu soţia sa, Camelia, şi ea profesoară şi actriţă), a fost mereu grijuliu şi atent ca totul să iasă bine.

A mai contribuit (esenţial) şi la organizarea unei manifestări de cultură teatrală la reputatul Institut de Teatrologie din Viena, unde am fost primiţi chiar de rector, una dintre somităţile europene ale acestei ştiinţe, prof. W. Schwartzenegger. La întâlnire au participat (nu mulţi) profesori, studenţi, scriitoarea Grete Tartler – care tocmai îşi făcea bagajele, ca să lase loc noului director al Centrului cultural român, Victor Ernest Maşek – şi câţiva oameni de artă români, aflaţi în oraş o dată cu noi – un arhitect, un muzician, o doctorandă, o ziaristă, un corespondent de presă locuind în Germania...

Am expus o sumă de date şi consideraţii pe tema ce ne-a fost propusă de organizatori – „Teatrul românesc la şase ani după Revoluţie" –, evocând nu numai fapte de creaţie, ci şi controverse în jurul sistemului instituţional, probleme ale dramaturgiei naţionale, slab reprezentată, încercând a oferi un conspect cât mai larg asupra mişcării noastre teatrale şi, într-o măsură, a mişcării ideilor. Mi s-au pus întrebări felurite, privind politica, raportul dintre ieri şi azi, situaţia tinerilor actori şi regizori, răspunsurile născând alte interogaţii, cristalizându-se astfel, la un moment dat, un soi de colocviu, nepreparat dar agreabil. Scriitorul Fănuş Neagu a accentuat unele din problemele politice, a vorbit, edificator, despre preocupările actuale ale Teatrului Naţional, a amintit prezenţele (masive) pe scena instituţiei pe care o conduce a dramaturgiei de limbă germană, în ultimul sfert de veac. Discuţiile s-au prelungit în cadrul cocteilului, într-o manieră amicală şi în chip util.

Viena e, ca totdeauna, prietenoasă şi veselă, o veritabilă capitală europeană, ce păstrează, cu sârguinţă, tot ce înseamnă aici istorie şi, deopotrivă, se înnoieşte, cu tact. E o urbe foarte civilizată, în care serviciile au un grad înalt de urbanitate şi promptitudine. Viaţa culturală cunoaşte un puls accelerat. Noi ne-am aflat, atunci, în concomitenţă cu marele festival anual „Wiener Festwochen". Am petrecut serile libere în săli din Hofburg, special amenajate pentru spectacolele teatrale. Mi s-a recomandat brechtianul **Mutter Courage** al Teatrului „Thalia" din Hamburg, pentru că are „o viziune înnoitoare".

Erau, într-adevăr, pe scena vastă, noutăţi: măicuţa Courage umbla cu un automobil vechi; îmbrăcămintea civililor era a zilei de azi; uniformele soldaţilor aminteau de mercenarii actuali. Muzica lui Paul Dessau se păstra, dar cu unele supralicitări ale tonurilor în momentele socotite ca importante. În regia lui Jérôme Savary existau două linii de forţă: melodramatizarea acţiunii şi bufonada protagoniştilor. Nu se juca în spiritul lui Brecht; interpreţii nu sunt datori să pună în scenă piesele ilustrului autor german aşa cum le-a montat – ori le-ar fi montat – el. Dar textul refuză melodrama în principiu şi în

fapt, astfel că ea, impusă fiind totuşi, mutilează eroii şi le deturnează ideile. Katharina Thalbach, interpreta principală, e o actriţă de bravură: aleargă mult, mimează mult, gesticulează abundent, cântă cu pasiune, plânge cu lacrimi adevărate, poartă cu anume ostentaţie casca şi mantaua soldăţească, se iubeşte, convinsă, cu pastorul şi tot astfel cu bucătarul, doar că le face pe toate (neobosită) în serviciul **altui** rol.

O dificultate a spectacolului o constituie puţinătatea actorilor-artişti. Bucătarul (Heinz Werner Krachkamp) e un bărbat solid, călcând apăsat, vorbind rar şi limpede, studiindu-şi atitudinea şi poza. Însă Kattrin, fiica mută, e decolorată; Yvette, vivandiera, e excesivă şi ca privelişte, şi ca măşti; fiii cantinierei, soldaţii, ofiţerii sunt ori deasupra, ori dedesubtul rolurilor. Impresia, stăruitoare, e de amatorism lăsat în voia lui.

Strădania scenografului Ezio Toffolutti de a găsi un ax polarizant al inovaţiilor sale plastice (un avion căzut, rupt în două, automobilul negru care, însă, e tras cu hamurile, ca o căruţă etc.) nu prea convinge.

O încercare...

Mi-au recomandat, în seara următoare, să văd **Tartuffe** de Molière, prezentat de „Théâtre du Soleil" din Paris.

Prima surpriză, chiar de la intrare: sub cele 1 200 de scaune aşezate în pantă iute, e lăcaşul actorilor (la vedere). Aici se machiază, se coafează, se îmbracă, se mai şi întind pe canapele, în timp ce spectatorii se plimbă pe lângă ei, urmărindu-i în tot ce fac.

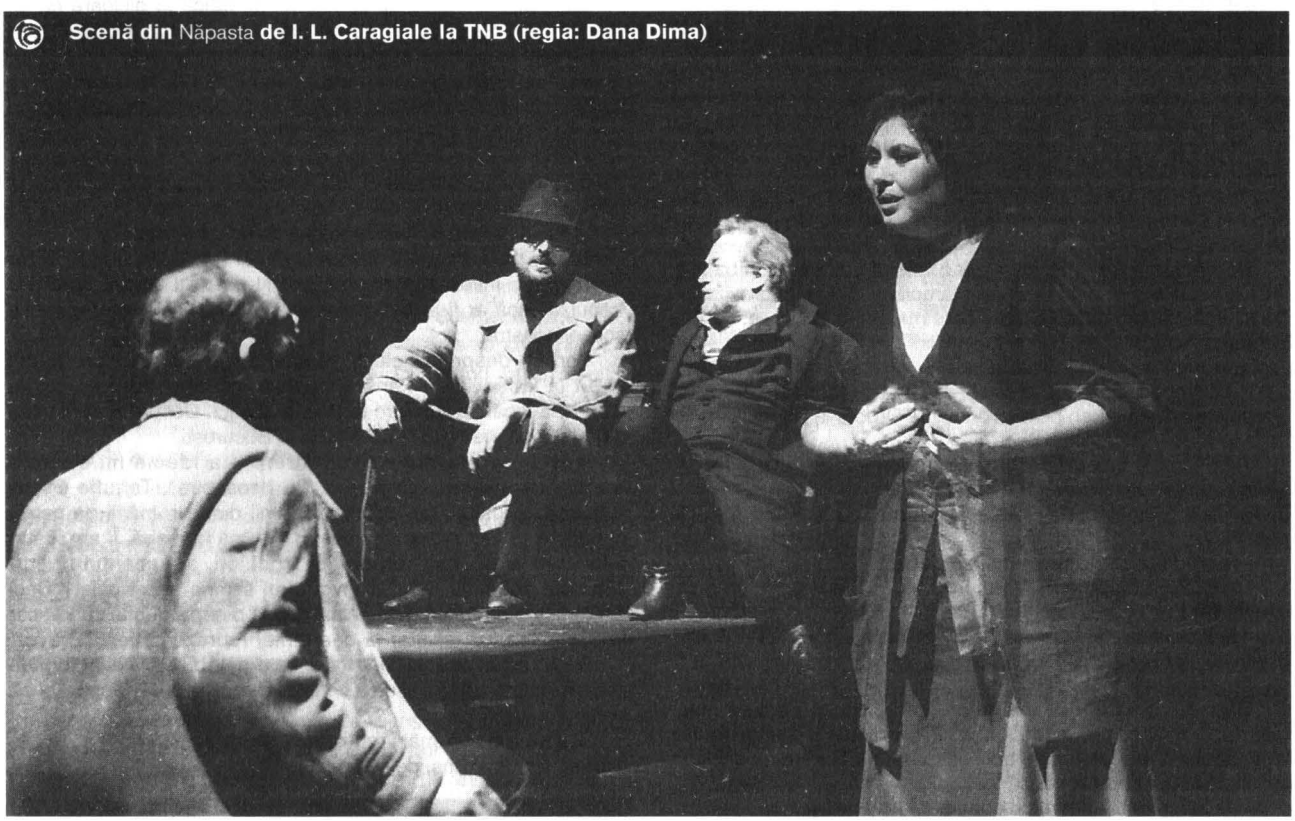
A doua surpriză: decorul e alcătuit din felurite module de lemn vechi, sugerând dulapuri, lăzi, alveole tainice – dispuse, în etajări, pe două laturi ale careului scenic. În fund e un grilaj (cu poartă) de fier, pe care se agaţă trandafiri. Peste tot, covoare persane şi teancuri de rufărie albă. Bărbaţii poartă haine negre (lungi) şi cămăşi albe închise la gât (fără cravată). Pe cap, fesuri conabii. Femeile apar în veşminte albe (bluze şi şalvari), unele având pe cap un fel de turbane. Bătrânele au rochii negre, de aspect călugăresc.

Acţiunea o începe un negustoraş care aduce o tarabă cu fleacuri pentru cucoane. Dă drumul la un casetofon din care vor ţâşni melodii de dans lasciv. Suntem într-un spaţiu geografic (şi domestic) oriental. Stăpânul casei se va instala pe covor, cu picioarele încrucişate sub el, ca să asculte noutăţile relatate de servitoare.

De ce e situată povestea în acest cadru?

Vom vedea, treptat, din ce în ce mai clar: ne aflăm într-un loc unde domină, cu autoritate severă, bigotismul. Tartuffe e exponentul unei mişcări fanatice, ce-i terorizează pe oamenii obişnuiţi. E însoţit totdeauna de şase devoţi cu aer banditesc, gata să atace, să opreseze (chiar îl şi bat pe tânărul Damis, în faţa tatălui său). Demonstraţii stradale urlătoare, ale unei mulţimi ce nu se vede, îi oripilează pe locatari. Portărelul Loyal e un zbir. Impostorul vine să-şi revendice casa şi să-i alunge pe cei cărora ea le aparţine, însoţit de militari brutali. În aerul vastei încăperi pluteşte teroarea, exercitată de o putere nevăzută, ce-şi dictează bunu-i plac şi căreia n-ai cum să i te opui. Chiar după ce spectacolul se isprăveşte – cu izbăvire de ticăloşi (dar ofiţerul ce rezolvă cazul îşi umple buzunarele cu bijuteriile familiei) – şi au loc pregătirile pentru nunta celor doi tineri ce se iubesc, Orgon aleargă, rugător, de la unul la altul, cerând să nu se pună prea tare casetofonul, să nu fie arborată o prea mare veselie, să fie schimbată muzica modernă cu una tradiţională, să se respecte ritualul convenţional dictat de biserică (toate, în mimică şi gesticulare excelentă).

E o operă scenică extraordinară ca atitudine împotriva intoleranţei şi a fanatismului. Nici o schimbare în text, nici o tăietură (reprezentaţia durează patru ore), nici o indicaţie că ne-am afla **undeva** anume; dar nici un dubiu că ne găsim într-un loc **anume**, unde exacerbările bigote, presiunile, ameninţările, şantajul, mistificările creează o opresiune faţă de care legea e inoperantă, arbitrariul banditesc se lăfăie nestingherit. Omului obişnuit i se poate întâmpla orice, oricând, din partea torţionarilor deghizaţi în servi umili ai cauzelor oficiale. După o



Scenă din Năpasta **de I. L. Caragiale la TNB (regia: Dana Dima)**

Moment din Tartuffe **de Molière în viziunea Arianei Mnouchkine (Théâtre du Soleil din Paris)**

demonstrație, ei irump în încăpere purtând steaguri zdrențuite și însângerate.

E, firește, multă comedie spirituală, sunt gaguri mustoase – în altercații, farse, imprecații –, situații vesele create cu gust, câte-o goană sprințară, atacuri ironice, retracții false față de cel prea credul. Dar e și o întunecare, și o amărăciune. O descurajare gravă. O spaimă față de ce se poate întâmpla – după amenințările fariseului izgonit. Ele dau o ambianță plumburie. Nu e de glumă! – pare a ni se spune. Nu e de joacă! – suntem preveniți. Insurgența cocoșească temporară a lui Orgon se moaie, guraliva și cutezătoarea Dorina tace. Bătrâna doamnă Pemelle disperă. E vreo soluție de a scăpa de belele? Nu prea e... Negustorașul – mut, dar care agită abil niște nostime castaniete clămpănitoare, ce-l fac înțeles de ceilalți (și de noi, spectatorii!) și execută admirabile pantomime – vestește, din când în când, noi nenorociri. Sau îi previne, amical, pe membrii familiei Orgon.

Se declamă încântător, se fac mișcări puține, chibzuite, nimic nu pare a fi lăsat la voia întâmplării. Sau a improvizației. Sunt, e drept, și câteva accente bufe mai puțin inspirate: cei ce-și toarnă apă în cap, cei ce leșină ori cad de pe scaune – mă rog. Dar acestea îmi par accidentale.

– Unde se petrece această piesă, domnule Brontis Jodorowsky? – îl întreb pe interpretul lui Orgon, la pauză.

– Nu știu – îmi răspunde.

– Oricum, e într-o țară orientală... Se vede. Purtați fesuri, femeile au șalvari. E vorba de Turcia?

– Poate fi Turcia... Sau Iran... Sau Armenia... Ori Georgia... Și câte încă...

– N-ați discutat despre asta în repetiții?

– Nu. Regizoarea știe. Vorbiți cu ea. Noi am făcut ce-a zis dânsa. Dau să-l părăsesc.

– Domnule – adaugă – de ce nu așteptați și partea a doua? Poate vă clarificați...

Chiar așa a și fost.

Mă îndrept către cea mai bună actriță, după părerea mea, masiva, voioasa, proteica Dorina. E braziliancă. Înaltă, foarte bine făcută, o față prelungă, ochi scăpărători. O siluetă de felină: Juliana Carneiro da Cunha.

– Vă jucați rolul admirabil, doamnă. M-ați emoționat.

– Nu v-am stârnit și râsul? – se miră, candidă.

– Firește; dar există și o emoție comică; sau ceva pe-aproape... Nu vă e greu cu această costumație dificilă?

– Nu. De ce? Vi se pare bizară?

– Toată situarea piesei e... ciudată.

– Noi vrem s-o facem plauzibilă.

La final, cei 1 200 de spectatori se ridică în picioare ca un singur om. Se fluieră, se chiuie, se aclamă. Actorii sunt rechemați de cincisprezece ori. Ultima oară o aduc cu ei și pe această regizoare genială, această doamnă cu fața tânără și cu o coroană capilară de mătase albă, ființă aparent greoaie, dar cu o minte sclipitoare: Ariane Mnouchkine.

O rog să se extragă puțin din mulțimea ce o înconjoară. Le zâmbește cu farmec tuturor, dar îi părăsește. După ce operatorul televiziunii franceze și cel al televiziunii austriece ne roagă să pozăm o clipă împreună, putem sta de vorbă liniștiți.

E o artistă în toată puterea cuvântului. Un constructor novator, un inventator de imagini. N-are toți actorii care i-ar trebui... Dacă ar fi în compania ei câțiva din cei care fac faima scenei noastre...

Vorbim despre celelalte spectacole ale ei, pe care le-am văzut la Varșovia, la Paris. Discutăm mai ales despre acesta, care m-a încântat. Despre forța și grația lui. Despre posibilitatea de a-i vedea vreo operă scenică și la București.

Îi spun, cu franchețe, că interpreta ideală mi se pare brazilianca. „Și eu cred în ea... Cu deosebire". Tartuffe e încă mărunțel. „Poate". Ne amintim de unii dintre românii pe care-i cunoaște. „Aveți programul nostru?" – mă întreabă. Îl am. Laud felul cum e alcătuit, fotografiile în culori, argumentul tipărit. „Stimată doamnă... Veți binevoi a-mi semna acest caiet? Căci suntem la o premieră mondială." „Da, e o coproducție cu Wiener Festwochen. Ați asistat la cea dintâi reprezentație." „Bravo!"

Râde; scrie, apăsat: „Pentru... care de obicei dă el autografe și care, astăzi, are gentilețea de a-mi cere mie unul. Merci – și pe curând!".

Îi sărut ambele mâini cu care a dirijat acest concert de zile mari și, sunt convins, de seri multe.

VALENTIN SILVESTRU

O PIEDICĂ ÎN CALEA UITĂRII

Sitges (se pronunţă la fel cum se scrie) este o mică localitate balneară din estul Spaniei, pe Mediterana, la vreo 40 de kilometri de Barcelona. Aici, zice˙pliantul de reclamă, nu te plictiseşti în nici un anotimp, pentru că, dincolo de nenumăratele atracţii culturale şi gastronomice, ai parte de soare circa 300 de zile din an, la o temperatură de douăsprezece grade iarna şi douăzeci şi şase, vara; iar plaja, foarte lungă, destul de lată şi mărginită spectaculos de palmieri, e lesne accesibilă din orice punct al oraşelului. Tocmai de aceea, poate, nedorind să abată gândurile participanţilor la Întâlnirea revistelor europene de teatru spre tentaţii mai puţin profesionale, cine ştie ce zeu climateric local a făcut ca, între 9 şi 11 iunie, la Sitges să plouă aproape fără întrerupere, iar temperatura să oscileze, când ploaia stătea şi începea vântul, în jurul cifrei 16...

Dar, firește, invitaţii revistei barceloneze „Escena" şi ai directorului ei, Albert de la Torre, adică reprezentanţii publicaţiilor „L'Avant-scène" (Franţa), „Sipario" (Italia), „Plays International", „Plays & Players" şi „Dance Theatre Journal" (Marea Britanie), „Entrée" (Suedia) şi „Teatrul azi" (România – singura ţară „din Est" poftită acolo), nu se întâlniseră pentru a se distra, ci pentru a discuta lucruri serioase. Astfel că, sub privirile uimite ale perechilor de americani şi nemţi septuagenari care sorbeau cocteiluri multicolore la barul hotelului ori se bălăceau sportiv în piscina albastră ca-n filme, şi intersectând stoluri compacte de japonezi zâmbitori şi fotografi, redactorii mai simpli sau mai şefi ai pomenitelor reviste străbăteau zilnic, dimineaţa şi după-amiaza, labirintul de piatră alb-gălbuie al străduţelor în pantă, pentru a dezbate ideea înfăptuirii unui periodic teatral european. Ideea ca atare, au căzut cu toţii de acord, este frumoasă şi generoasă; mergând în sensul integrării continentale, această revistă ar urma să cuprindă informaţii de profil provenite din toate ţările aderente, informaţii care, traduse într-o limbă de largă circulaţie (engleza, cel mai probabil), ar da publicului interesat o privire de ansamblu asupra teatrului european actual. Nedumeririle şi rezervele s-au iscat atunci când s-a vădit că iniţiatorii aveau în vedere ca publicaţia să se difuzeze nu în forma clasică, scrisă pe hârtie, ci prin reţeaua computerizată INTERNET. Nu oricine, s-a spus acolo, are în dotare sau are acces la un astfel de aparataj (şi obiecţia nu provenea dinspre partea estică a reuniunii, care, nedispunând la redacţie nici măcar de un banal telefax, tăcea enigmatic), nu orice editor e gata să suporte costurile unei asemenea operaţiuni (partea estică se gândea cu jale la nesfârşitele săptămâni şi luni când „Teatrul azi" zace la tipografie, aşteptând ca editorul să achite preţul manoperei şi al hârtiei de – cum se vede – înaltă calitate pe care ea apare, de aceea, din an în Paşte), nu e limpede, în condiţiile date, reglementarea problemelor de **copyright** etc. Şi, dacă întrebările de natură pur tehnică ridicate de participanţi au căpătat, mulţumită celor doi specialişti în calculatoare de la Universitatea din Barcelona, aduşi la întâlnire tocmai în acest scop, răspunsuri clare, chestiunile înşirate mai înainte au rămas, deocamdată, în suspensie. Oricum – s-a convenit unanim –, o încercare merită să fie făcută; poate că (vorba unei lozinci) „împreună vom reuşi".

Convocată spontan, în ultima zi a avut loc şi o întâlnire a revistelor de teatru din ţările afiliate la Institutul Internaţional de Teatru Mediteranean (IITM), al cărui iniţiator şi preşedinte, José Monleón, este în acelaşi timp directorul revistei madrilene „Primer acto"; graţie Bosforului şi Dardanelelor, România face şi ea parte, de anul trecut, din acest organism cu o activitate din ce în ce mai bogată. Afirmând obiective mai modeste dar mai concrete decât colocviul european, cel mediteranean, la care riveranilor deja enumeraţi li s-a adăugat un reprezentant al Tunisiei, a abordat tema informării reciproce în privinţa dramaturgiei actuale. Piesele recomandate de fiecare ţară vor circula – sub formă de rezumat comentat – în spaţiul oblăduit de IITM, urmând ca acelea socotite (prin sufragiu) cele mai interesante să fie traduse în celelalte ţări şi îndrumate spre teatre. Proiectul a început să funcţioneze; revista noastră va publica şi ea astfel de rezumate.

Alvia Reale, protagonista spectacolului Anna Cappelli de Annibale Ruccello

*

Colocviul periodicelor nu a fost însă o manifestare autonomă, ci doar capitolul aşa-zicând teoretic al unei reuniuni mult mai ample. Pentru că mica localitate catalană este, anual, sediul festivalului numit „Sitges Teatre Internacional", ajuns, în 1995, la a 26-a ediţie. De astă dată, aici s-au perindat, între 2 şi 11 iunie, aproape 40 de spectacole sosite din mai multe ţări europene; spectacole dramatice, spectacole de teatru-dans, spectacole muzicale, plus o serie de spectacole-lectură (denumite, generic, „Cuvântul autorului") care „lansau" texte noi ale dramaturgilor spanioli. Printre companiile invitate la festival am notat câteva prezenţe ilustre, precum Odin Teatret din Holstebro (Danemarca), teatrul lui Eugenio Barba, cu o montare intitulată chiar **Castelul din Holstebro** (Barba a ţinut şi câteva conferinţe publice), ori Teatrul Taganka, sosit de la Moscova cu **Fedra** de Marina Ţvetaeva, având-o în rolul titular pe Alla Demidova. Programarea reprezentaţiilor nu mi-a permis, însă, să văd decât trei spectacole, dintre care două monodrame. Mai întâi, la Teatre Prado – sala „oficială" din Sitges, care, în ciuda numelui pompos, e un fost cinematograf nu tocmai ideal pentru spectacole de teatru, dar împodobit neo-baroc cu pluş roşu şi statui aurite –, recitalul impresionant al actorului Ulrich Tukur. Sub egida cunoscutului Schauspielhaus din Hamburg, acesta a prezentat piesa **Vânătorul de lei** a spaniolului Javier Tomeo – de fapt, dramatizarea romanului omonim al acestui autor care, la ora actuală, se bucură de o anumită vogă europeană. Amintind, până la un punct, de **Vocea umană** a lui Cocteau, textul spune povestea unui individ singuratic, închis undeva (într-un teatru, sugerează spectacolul) cu spaimele şi fantasmele lui; singura legătură cu lumea e telefonul, la care cheamă femei necunoscute pentru a le istorisi aventurile lui (închipuite) pe meleaguri exotice.

Tot despre un caz psihic – al unei ucigaşe fără motiv aparent, caz real, de altminteri – vorbeşte şi textul **Anna Cappelli** al italianului Annibale Ruccello, dramaturg de talent, dispărut nu demult în condiţii violente. Amplasat în „salonul de aur" al unui superb muzeu, Palau de Maricel, spectacolul coprodus de Teatro di Dioniso şi Compania Alvia Reale din Torino nu-şi propune decât să o „servească" pe protagonistă, sensibila actriţă Alvia Reale; ceea ce şi face, cu anumită eleganţă.

Foarte intens „publicitată", cea dintâi producţie a nou-înfiinţatului Centro Andaluz de Danza este un spectacol de teatru-dans. Scris şi montat de coregraful Ramón Oller, **Portrete în memorie** oferă o mostră convingătoare a acestui gen de spectacol, tot mai răspândit în lume şi care începe să se dezvolte şi la noi. Canavaua e pur pretextuală: într-o noapte de Anul Nou, oaspeţii ce se adună în casa unei mătuşi bătrâne evocă trecute episoade din istoria familiei; deşi minimă, dramaturgia apare ireproşabilă sub aspectul coerenţei, iar trecerea de la părţile recitate la cele dansate se face logic, fără accidente de continuitate sau de ritm narativ. Singura actriţă „de meserie", Lola Lizarán, şi excelentul grup de balerini avându-i în vedetă pe Ramón Oller şi pe Nuria Moreno (fiica marii actriţe catalane Nuria Espert, prezentă şi ea, spre încântarea publicului, la spectacol) evoluează unitar, dansatorii vădindu-se solid antrenaţi şi în teatrul dramatic.

Imagine din spectacolul Portrete în memorie, **produs de Centro Andaluz de Danza (regia şi coregrafia: Ramón Oller)**

Ultima reprezentaţie din festival a fost susţinută de Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, al cărui **Bădăranii**, în regia Louisei Dănceanu, fusese invitat la Sitges de însuşi directorul reuniunii, Joan Ollé. Marcaţi sufleteşte de lipsa actorului Ion Muscă (deşi la data aceea nu se ştia că boala avea să-i fie fatală), membrii ansamblului – completat cu directorul Nicolae Scarlat, care preluase eroic, după doar două repetiţii, rolul vacant Lunardo – s-au concentrat însă exemplar, aşa că spectacolul nu a avut, se pare, nimic de suferit. Spun „se pare", pentru că nu am asistat decât la primele douăzeci de minute ale reprezentaţiei. Gazdele oferiseră criticilor interesaţi posibilitatea de a vedea producţia finală a unui atelier internaţional iniţiat de faimoasa trupă catalană „La Fura dels Baus" şi, firesc, n-am putut rezista invitaţiei. Un microbuz ne-a dus afară din oraş, pe o colină cu vegetaţie sălbatică, unde, într-un fel de hală în ruine, îşi avea sediul întreprinderea. O barieră improvizată închidea drumul rarilor trecători „civili", păzită de un tânăr vopsit sumar pe trupul complet gol (seara era bine răcoroasă) cu nişte dungi colorate; legat cu un lanţ solid, întocmai ca un câine, de piciorul barierei, tânărul se năpustea fioros asupra oricui dorea să treacă, solicitând ţigări pe care le mesteca extatic, ori profera teribile imprecaţii şi oracole sumbre („O să mori miercuri!") în mai multe limbi. Spre hazul celor adunaţi în aşteptarea spectacolului propriu-zis, doi biciclişti, oameni simpli după înfăţişare, s-au speriat de-a binelea şi au luat-o la sănătoasa. Aici s-a şi terminat însă amuzamentul, ca şi interesul efectiv al happening-ului. Pentru că, o dată intraţi în hală, am constatat că reprezentaţia se reducea la demente buluciri ale actorilor (majoritatea, nuzi) peste spectatori, agresaţi artistic (ceea ce nu excludea încasarea câte unui ghiont foarte realist) şi obligaţi să se ferească ba din calea unei găleţi pline cu vopsea, ba din calea câte unui „actant" ce-şi dădea drumul din tavan pe o frânghie, ba chiar (moment de-a dreptul periculos) din calea unui automobil care, cu un urlet asurzitor, s-a repezit de-afară cu patruzeci pe oră. Monitoare instalate ici-colo arătau scene de violenţă (mai ales sexuală) ori reproduceau imagini din agitaţia vie dinăuntrul halei, pe un fond sonor – ţipete, zgomote, un soi de muzică – aproape insuportabil. Am recunoscut, firesc, intenţia artiştilor de a ne trezi din somnolenţa noastră burgheză şi de a ne înştiinţa că lumea e guvernată de brutalitate, dar şi procedee învechite de „teatralitate", care nu numai că nu ajută cu nimic la curmarea răului universal, ci şi gonesc, până la urmă, oamenii din teatru. A fost, oricum, o experienţă de neuitat; chiar de-aş vrea, petele de vopsea cărămizie de pe o anumită fustă bej o să mă împiedice să-mi şterg din amintire acea seară de iunie...

ALICE GEORGESCU

BREVIAR TEATRAL LONDONEZ

Se apropie de final ambițiosul proiect de refacere, pe malul sudic al Tamisei, a Teatrului „Globul" (The Globe), construit de Shakespeare în 1599 și devastat de un incendiu în 1613. Ideea și strângerea celor 30 de milioane de lire sterline necesare construcției, care respectă în cele mai mici detalii materialele și tehnicile epocii elisabetane, au aparținut actorului american Sam Wannamaker, care nu a apucat însă să vadă inaugurarea pentru public a noului„Glob", prevăzută pentru iunie anul viitor. În august 1995 s-au programat ateliere de studiu, pe lângă teatru urmând să funcționeze și un important Centru Internațional Shakespeare. Acum, când silueta inconfundabilă a teatrului a ieșit din gravurile îngălbenite de vreme pentru a orna orizontul Londrei, iubitorii teatrului din capitala britanică vor fi mulțumiți că există și aici, cum există la Stratford-upon-Avon, un monument viu care să evoce perenitatea lui Shakespeare. Capacitatea teatrului, ridicat pe o structură din stejar masiv și protejat de un acoperiș din trestie special tratată contra incendiilor, depășește 1 000 de locuri. Spectacolele vor avea loc, în general, la amiază, precum în epoca medievală, și se contează, tot ca atunci, pe o vie participare a publicului.

* * *

Reprezentațiile cu **Phaedra**, spectacolul Naționalului craiovean, s-au bucurat de un succes binemeritat. Sălile au fost în general pline, îndeosebi la reprezentația urmată de o scurtă discuție cu protagoniștii. Dacă în anii '70 sau '80 astfel de ocazii erau invariabil axate pe întrebări de genul „cum evitați cenzura?", „cum de v-au dat drumul?", la care regizorii, tot invariabil, explicau că există două caiete de regie, unul pentru actori și altul pentru cenzori, de astă-dată spectatorii erau curioși să știe cum și cât se repetă, cum s-a ajuns la un anume efect de lumină, de sonorizare, de recuzită, de actorie. De remarcat, totuși, că nimeni nu a știut să pună degetul pe rană, comparând învățământul de regie din România (unul dintre cele mai bune din Europa) cu absența totală a acestei specializări în Marea Britanie. Aici există un enorm interes pentru actorie și dramaturgie, care se studiază încă din școala primară, apoi în liceu și în universități, dar abia acum se încearcă, timid, formarea de regizori la nivelul celorlalte compartimente ale actului teatral. Acesta e, poate, motivul pentru care teatrul britanic este în esență bazat pe literatură, pe rostire și numai regizori de tipul lui Richard Eyre (actualul director de la Național), care au circulat intens în Est, și-au format un stil de teatru total, comparabil cu cel familiar publicului din România.

* * *

Presa de aici e plină de referiri, când mai glumețe, când mai răutăcioase, la adresa vedetelor scenei și ecranului. Îndeobște ele nu degenerează, rămânând în cadrele admise ale „jocului de-a publicitatea ". De curând, însă, o serie de incidente au făcut să se vorbească despre un adevărat „război" între actori și critici. Aceștia din urmă nu s-au sfiit niciodată să desființeze spectacolele ce nu le-au fost pe plac, însă termenii folosiți acum și concentrarea atacurilor asupra uneia sau alteia dintre vedetele altfel plăcute publicului au atins cote fără precedent. Criticat pentru o piesă – e drept, cam slabă, – **Colegi de temniță**, actorul de film și televiziune Stephen Fry a suferit o profundă criză nervoasă, a părăsit și spectacolul, și Marea Britanie, trimițând o explicație cam confuză, trei-patru zile mai târziu, prin fax. Deși, repet, e vorba despre o vedetă în plină ascensiune creatoare, ce a apărut în ultimii zece ani în nenumărate seriale, programe de comedie, filme etc., el a afirmat că nedreptățile la care a fost supus ca actor au devenit insuportabile, drept pentru care va încerca să revină la cariera sa dintâi, aceea de profesor. Un alt comic îndrăgit, Tony Slattery, a folosit o ceremonie de premiere spre a-și lansa diatribele la adresa criticilor, în termeni cvasi-anatomici. Un regizor/actor de avangardă, Stephen Berkoff, e angajat de peste zece ani într-o cruciadă personală împotriva convenționalismului, a prejudecăților, a limitării estetice a celor chemați să judece meritele unui spectacol sau ale altuia. Mai pragmatice, vedete de calibrul unor Diana Rigg sau Ralph Fienness recomandă să nu se citească absolut nici o critică înaintea terminării șirului de reprezentații.

* * *

O lecție despre cum face și desface critica britanică destinul unui spectacol e oferită de actualul „coupé" de la Young Vic, cuprinzând **Furtuna** lui Shakespeare și **Bingo** a lui Edward Bond. Desigur, ideea de a alătura cele două creații e lăudabilă: în prima, portretul presupus autobiografic al lui Shakespeare e cel al unui legiuitor colonial benign, ce renunță cu grație la puterea sa asupra insulei; în **Bingo**, însă, veteranul dramaturg stângist Bond îl înfățișează pe bard drept un nemulțumit care bombăne în grădina casei sale din Stratford, înstrăinat de soția și fiica sa și total nepăsător față de cerșetorii adunați în preajma locuinței. Autorul a dorit pesemne să arate cum conștiința și compasiunea lui Shakespeare trebuiau să fie rezervate exclusiv operei, artei, și nu vieții. Critica, în ansamblu, a condamnat și ideea, și materializarea ei pe scena de la Young Vic; Nicholas de Jongh, criticul gazetei londoneze de după-amiază „Evening Standard" (întâmplător, chiar cel de care a fugit în Belgia actorul Stephen Fry), se referea mai ales la rigiditatea montării, la lipsa ei de relief, conchizând că, după cinci ore de supliciu, închiși într-o sală fără aer condiționat, spectatorii se vor afla într-o condiție similară lui Ariel, râvnind, și ei, la libertate mai mult ca la orice altceva...

* * *

Alt actor britanic, Hugh Grant, cunoscut din comedia de mare succes **Patru nunți și o înmormântare**, a avut o nedorită întâlnire nu cu criticii, ci cu poliția din Los Angeles, care l-a surprins în flagrant delict cu o prostituată. El se afla la Hollywood pentru lansarea filmului său „Nouă luni"; prietena lui vreme de nouă ani, Elizabeth Hurley, care a semnat recent un contract cu firma cosmetică „Estee Lauder" pentru un milion de lire sterline, rămăsese în Anglia. Reacția lui Hugh, imediată, a fost aceea de a recunoaște că a făcut o prostie și de a-și cere scuze tuturor celor pe care comportamentul său i-a pus într-o poziție jenantă. Până la urmă, Hugh Grant și-a refăcut „imaginea" pe micile ecrane americane, continuând să glumească acru și să-și ceară scuze. A avut loc, de asemenea, și premiera noului film al lui Hugh, care a încasat, doar în prima zi de distribuție, două milioane dolari. Liz Hurley a fost și ea prezentă la festivitate, apărând în ultima clipă, dar arborând o figură impenetrabilă ce putea însemna absolut orice...

BOGDAN BERCIU

ITI, LA AL XXVI-LEA CONGRES MONDIAL

Din doi în doi ani, Institutul Internaţional de Teatru îşi reuneşte membrii într-un congres, pentru „a face punctul", a trece în revistă cele făcute şi nefăcute în acest răstimp şi a stabili, în linii mari, cele ce vor trebui făcute în anii următori, în scopul definit de însuşi statutul său: „a încuraja schimburile internaţionale în domeniul cunoaşterii şi practicării artelor teatrului dramatic, liric şi de dans, pentru a întări pacea şi prietenia între popoare, a adânci înţelegerea reciprocă, a lărgi cooperarea creatoare între toţi oamenii artelor teatrului".

Cel de-al XXVI-lea Congres s-a desfăşurat la Caracas-Venezuela, în perioada 24–30 iunie 1995 şi a cuprins trei segmente: unul, statutar, altul (precedându-l de fapt pe acesta), dedicat formării profesionale şi constituind sesiunea Universităţii Teatrului Naţiunilor „Albert Botbol", iar al treilea, concomitent cu primul, constând din manifestări culturale şi artistice (colocvii şi spectacole) menite a adânci schimburile şi a amplifica rezonanţa publică a acestei reuniuni internaţionale, pusă sub egida „Deceniului mondial al dezvoltării – UNESCO", dedicată aniversării a 400 ani de existenţă a teatrului în Venezuela şi având ca temă generală „Prăbuşirea utopiilor şi noul mileniu".

Şi, ca să nu ne rătăcim între atâtea titluri, teme, motivaţii şi egide, s-o luăm metodic.

Conform statutului

Lucrările s-au desfăşurat în Adunarea generală şi în cele opt comitete de specialitate ale ITI: al autorilor, al teatrului muzical, al teatrului dramatic, al formării profesionale, al comunicaţiilor, al identităţii culturale şi dezvoltării, al teatrului nou.

Din bogata ordine de zi a Adunării generale s-au desprins îndeosebi două probleme, care au dat naştere unor discuţii aprinse privind destinul ITI în viitorul mai apropiat sau mai îndepărtat. Cea dintâi este spinoasa problemă a finanţării. În ciuda aprecierilor pozitive emise de UNESCO faţă de bogata şi eficienta activitate a ITI, acesta nu va mai beneficia, începând cu anul 1996, de o subvenţie globală din partea acesteia, ci, la fel ca şi alte organizaţii internaţionale neguvernamentale asociate la UNESCO, va primi sprijin pentru anumite proiecte şi programe, în baza unui acord-cadru pe şase ani. Se impune, deci, găsirea unor noi modalităţi de finanţare pentru activitatea curentă şi iniţierea unui nou sistem de mecenat. Cea de a doua problemă, strâns legată de cea dintâi şi care a riscat, la un moment dat, să provoace o adevărată sciziune în rândurile marii familii unite ce s-a arătat, până acum, ITI, a fost aceea a necesităţii unor schimbări în însăşi structura organizaţiei, în raport cu marile schimbări petrecute în lume în ultimii ani.

Au fost evocate începuturile Institutului Internaţional de Teatru, înfiinţat în 1948 din iniţiativa unor personalităţi ale lumii teatrale, cu sprijinul UNESCO, pentru a contracara efectele exclusiviste ale războiului rece şi a înlesni crearea unor punţi de comunicare, de schimburi spirituale între oamenii de teatru aparţinând unor state şi comunităţi deosebite din punct de vedere politic, social, geografic. De la primele opt centre naţionale fondatoare, ITI numără în prezent 93 de centre şi tendinţa este de creştere, ceea ce înseamnă o recunoaştere a eficienţei organizaţiei. Şi totuşi, realitatea impune unele schimbări de structură şi de metodă. După prăbuşirea regimurilor totalitare din Europa şi deschiderea frontierelor, circulaţia oamenilor de teatru şi a artei teatrale a devenit mai lesnicioasă. În domeniul teatrului au apărut noi organizaţii, care, la rândul lor, favorizează întâlnirile şi schimburile de idei, de experienţă, de spectacole (să ne gândim la IETM – Informal European Theatre Meeting, la IITM – Institutul Internaţional al Teatrului Mediteranean, la Convenţia Teatrală Europeană, la Uniunea Europeană a Teatrelor) şi faţă de care bătrânul dar vigurosul ITI trebuie să se delimiteze, printr-o structură care să-i mărească eficienţa, întărindu-i universalitatea. Această universalitate constituie, de altfel, unul din titlurile sale de mândrie la ora actuală. Problema finanţării se impune de la sine ca una dintre cele mai dificile. Pe de altă parte, sunt unele centre naţionale a căror existenţă e mai mult formală, ele neizbutind să fie prezente, de pildă, în publicaţiile ITI, deşi acestea se străduiesc să cuprindă un spectru geografic şi cultural cât mai larg.

În consecinţă, cele cinci centre naţionale din ţările scandinave (Danemarca, Finlanda, Suedia, Norvegia, Islanda) au iniţiat o moţiune, lansând lozinca schimbării şi propunând formarea unui grup special de lucru, care să studieze întreaga problematică a ITI – obiective, finanţare, organizare – şi să ofere sugestii pentru viitor. După multe şi intense discuţii, moţiunea a fost adoptată. Deocamdată, însă, se continuă lucrul pe baza vechilor structuri şi perspectiva unei activităţi bogate pe următorii doi ani este concretizată în numărul mare de manifestări anunţate, în direcţia organizării unor noi reuniuni de specialitate, prin comitetele permanente.

Mă gândeam, ascultând dezbaterile furtunoase uneori, că în toiul discuţiilor se uită adesea tocmai obiectivul principal al organizaţiei şi al tuturor celor ce iau parte la îndeplinirea ţelurilor sale nobile: TEATRUL. Dar asta e altă poveste.

Să mai notez, în încheierea relatării despre lucrările Adunării generale, că Centrul român al ITI a fost ales în noul Comitet executiv, reprezentantul său fiind Ion Caramitru, preşedintele Centrului. Bineînţeles, Radu Beligan îşi păstrează calitatea de preşedinte de onoare al ITI, dobândită pe viaţă. Adaug că în Comitetul de formare profesională a fost cooptat Corneliu Dumitriu, profesor la ATF şi secretar executiv al Comisiei naţionale române pentru UNESCO, iar în Comitetul comunicaţiilor, Margareta Bărbuţă a fost desemnată membru corespondent.

Demn de reţinut este, de asemenea, faptul că adunarea generală a adoptat Moţiunea Comitetului de formare profesională, lansată la iniţiativa Centrului român, de a se crea o catedră internaţională ITI-UNESCO pentru problemele teatrului, la Bucureşti. Iniţiativa va avea nevoie, desigur, de mult studiu, multe consultări şi, mai ales, de un sprijin substanţial din partea autorităţilor româneşti şi internaţionale. Dar acceptarea ei a însemnat o recunoaştere a valorii şcolii noastre de teatru, care s-a făcut cunoscută pe plan universal chiar la Caracas, cu prilejul Întâlnirii internaţionale a Institutelor superioare de teatru. Şi am ajuns la segmentul al doilea al Congresului.

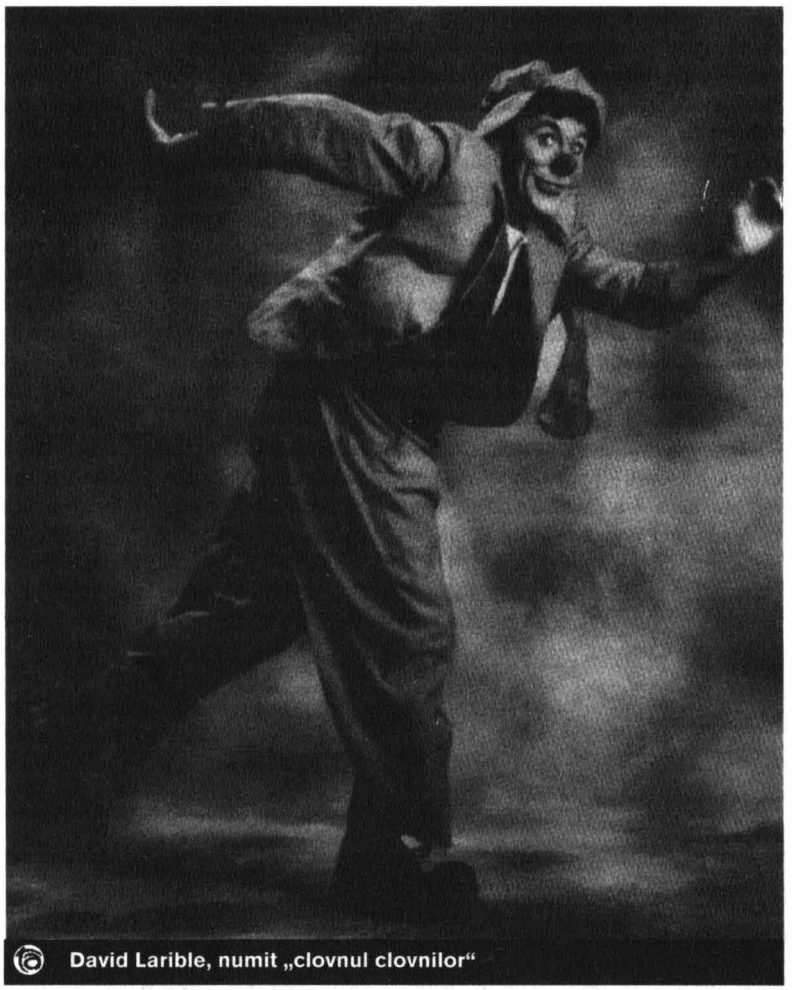
Sesiunea Universităţii Teatrului Naţiunilor „Albert Botbol"

A fost o reală confruntare internaţională a metodelor de formare a tinerilor actori, la care au participat 17 institute superioare din 17 ţări ale lumii. Din România a fost prezent un grup de cinci studenţi de la ATF, sub conducerea profesorului lor, Gelu Colceag, asistat de Tania Filip. Îmbinarea activităţii de atelier (workshop), cu demonstraţiile artistice şi cu discuţiile cu caracter teoretic şi practic, au făcut din cele douăsprezece zile (11–22 iunie) ale Întâlnirii o adevărată şcoală internaţională, utilă pentru toţi participanţii. Tema obligatorie pentru ateliere şi demonstraţii a fost **Nunta însângerată** de Garcia Lorca, fiecare grup având latitudinea de a alege orice scenă a dorit din această piesă, în plus, să prezinte şi un scurt spectacol cu o piesă la alegere. Grupul român a prezentat **Lecţia** de Eugen Ionescu, întreaga sa participare bucurându-se de aprecierea celor prezenţi. Cred că nu e lipsit de interes să reproduc opinia lui

Humberto Orsini, regizor şi profesor, membru în conducerea Centrului naţional venezuelean al ITI, directorul acestei Întâlniri, care şi-a văzut confirmată buna părere pe care o avea despre şcoala românească de teatru încă din 1969, când a participat la reuniunea ITI de la Bucureşti:

„Prezenţa Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti la Întâlnirea internaţională a Institutelor superioare de teatru, care a avut loc în Venezuela, a constituit un adevărat eveniment. Această Academie a fost considerată cea mai bună din cadrul manifestării. Atât metodologia de lucru, exerciţiile pe care le-au făcut, scenele din **Nunta însângerată**, cât şi reprezentarea **Lecţiei**, au stârnit un mare entuziasm în rândurile participanţilor. A impresionat prospeţimea cu care lucrează studenţii, modul cum domină acţiunile şi situaţiile, cum trec de la o situaţie la alta, degajarea şi stăpânirea de sine. În **Lecţia** s-a evidenţiat cel mai bine jocul studenţilor, îndeosebi al interpretului Profesorului, care a fost considerat ca unul dintre cei mai buni din cadrul Întâlnirii. Eu cunoşteam această Academie, pentru că am vizitat-o şi, când i-am făcut prezentarea, n-am ezitat să o recomand. N-am greşit. A fost un adevărat eveniment. Un real succes".

Am regretat însă, alături de alţi delegaţi la Congres, că această importantă manifestare cu caracter pedagogic şi artistic s-a desfăşurat în întâmpinarea Congresului, încheindu-se exact în ziua când acesta îşi deschidea, în mod festiv, lucrările. Despre reala ei eficienţă de schimb de idei şi de experienţă am aflat din relatările celor care au participat şi din informarea pe care Humberto Orsini a prezentat-o în faţa Adunării Generale a delegaţilor. El a subliniat caracterul de „proces de lucru" al demonstraţiilor, diversitatea modurilor de abordare a temei, faptul că în centrul tuturor proiectelor s-au aflat corpul uman, vocea umană, energia şi mişcarea, esenţială fiind folosirea controlată a energiei, ca element generator de emoţii şi situaţii. Posibilitatea de a-şi confrunta concepţiile şi experienţele le-a oferit tuturor, profesori şi studenţi deopotrivă, un bogat material de reflecţie, ceea ce este un obiectiv major al ITI.



David Larible, numit „clovnul clovnilor"

Colocviile

Un alt prilej de reflecţie, de confruntare a unor opinii a fost oferit de cele trei colocvii organizate în cadrul Congresului. Cel dintâi, iniţiat de Comitetul autorilor dramatici, s-a referit chiar la tema emblematică a reuniunii de la Caracas, „Prăbuşirea utopiilor şi noul mileniu", temă stimulativă pentru o bună parte din lucrările întregului Congres, dar abordată aici în mod direct.

Printre vorbitori s-au aflat Wole Soyinka (Nigeria), laureat al Premiului Nobel, Isaac Chokron (Venezuela), Emilio Carvallidos (tot din America Latină), Hector Quintero (Cuba), Patrick Guinand (Franţa), Enrique Buenaventura (Columbia), Reoti Sarman Sharma (India), Peteris Petersons (Letonia). S-au emis multe idei preţioase, unele fiind obsesii ale autorilor dramatici de pretutindeni, altele luminând aspecte mai puţin cunoscute din teatrul unei ţări sau al alteia. Interesant mi s-a părut faptul că, în cele din urmă, s-a desprins o idee-forţă şi anume aceea că utopiile n-au murit. Ele există în fiecare dintre noi şi, desigur, în fiecare autor dramatic, care, scriind, raportează totul la utopia sa personală – înţelegând prin aceasta, conform definiţiei din dicţionar, construcţia imaginară a unei societăţi corespunzătoare propriului ideal.

Consideraţiile istorice au cuprins referiri la marile utopii ale lumii, care au dat naştere revoluţiilor, acestea, la rândul lor, lansând sloganuri stimulatoare, ca, de pildă, „Liberté, égalité, fraternité". Utopiile îşi au reversul lor, s-a spus, şi s-a făcut referire la utopia socialistă, cu închisorile şi lagărele ei de concentrare. Există utopii optimiste şi pesimiste, s-a mai spus. Unele dintre ele devin adevărate pericole pentru omenire şi pentru libertatea individului, cum este, azi, aceea a fundamentalismului religios, care are pretenţia de a construi Cetatea lui Dumnezeu pe Pământ.

În ceea ce priveşte teatrul, acesta a încercat întotdeauna să se opună acelor utopii care ameninţă sau strivesc libertatea individuală. Molière în **Tartuffe,** Voltaire în **Mahomet sau Fanatismul** au fost evocaţi pentru actualitatea operei lor, remarcându-se totodată că teatrul pune întrebări, nu dă răspunsuri. Publicul aplaudă, dar fiecare spectator gândeşte în felul său şi îşi caută propriul răspuns.

Privirea dramaturgului asupra lumii poate fi comparată cu acea „minunată lume nouă – **brave new World**", pe care Shakespeare o proclama în **Furtuna**, prin cuvintele Mirandei,

dar care nu e aceeaşi pentru toţi. Însăşi privirea negativistă asupra lumii, pe care o exprimă în operele lor autori ca Jarry, Beckett sau Ionescu, are în subtext o utopie, credinţa într-o minunată lume nouă, spunea Wole Soyinka. Dar tot el s-a referit la ceea ce a numit o utopie la modă: moartea textului literar în favoarea atotputemiciei imaginii corporale. Soyinka a combătut tendinţa unor regizori de a reduce sau modifica textul autorului, considerând că „independenţa faţă de text" e o utopie şi pledând pentru puterea cuvântului ca mijloc de comunicare între actor şi public. Problema e veche, a fost dezbătută adesea şi la noi şi cred că răspunsul nu-l poate da decât fiecare spectacol în parte. De altfel, unul dintre vorbitori a şi remarcat că se creează false contradicţii, precum cea dintre cuvânt şi imagine, el considerând că ceea ce contează e personajul şi dialogul său cu spectatorul.

Remarcându-se că ne aflăm în prezent sub imperiul unei noi utopii, aceea a noilor tehnologii, care au şansa de a grăbi sfârşitul lumii, s-a constatat că nu se poate face un pronostic cu privire la arta noului mileniu, deoarece, cum zicea un vorbitor, întâi vine opera şi apoi teoria. Un autor, când scrie, nu se gândeşte niciodată cărui curent i se alătură – postmodernism, absurd sau altceva –, el scrie pentru teatru, pentru actori, pentru a fi jucat. Cum spunea tot Wole Soyinka: „Utopia a murit. Trăiască utopia!"

„Crearea unui public pentru noul mileniu" a fost tema colocviului organizat de Comitetul comunicaţiilor al ITI şi Asociaţia internaţională a criticilor de teatru. Problemă vitală pentru teatru – pentru că, fără public, care ar fi raţiunea de a fi a teatrului? –, aceasta a fost abordată în mod temeinic de sociologul belgian Roger Deldime, care a punctat câteva etape importante ale evoluţiei raporturilor teatru-public în perioada contemporană: 1945, epoca postbelică, nevoia de a reconstrui o societate; 1968, anul marilor mişcări contestatare, în care s-a evidenţiat prăpastia ce separă ideile, utopiile şi realitatea; momentul actual, „societatea spectacularului mediatizat", a mediocrităţii video, în care şansa de supravieţuire a teatrului se află în afirmarea propriei specificităţi, a capacităţii sale de a impresiona publicul prin materialitatea senzorială a actorului, prin relaţia de comunicare între scenă şi sală. Ascultându-l, mă gândeam câtă nevoie am avea şi noi de o cercetare sociologică sistematică în domeniul teatrului.

Dintre vorbitorii următori, Yang Hye Suck (Coreea de Sud), după o scurtă incursiune istorică, a lansat o serie de întrebări cu privire la educarea publicului pentru teatru şi prin teatru, astăzi, când tinerele generaţii lucrează la computere, când teatrul oscilează între amuzamentul facil şi educaţie, iar imaginea vizuală capătă o putere de atracţie din ce în ce mai mare. Sania Nikcević (Croaţia), semnalând dilema economică a teatrului din ţara sa, a făcut cunoscute şi unele aspecte îmbucurătoare, afirmând încrederea în puterea teatrului de a dăinui, căci nimic nu poate ucide teatrul. La rândul său, regizorul György Lengyel (Ungaria) a remarcat declinul unora dintre teatrele mari ale Budapestei şi, totodată, efervescenţa creatoare a unor teatre mici, regionale, considerând că tineretul, îndeosebi cel universitar, e o chezăşie a supravieţuirii şi revigorării teatrului de toate genurile – dramatic, muzical, experimental. Se pare că

Scenă din spectacolul Bătrâna cloceşte **de Tadeusz Różewicz la Teatrul „Maxim Gorki" din Berlin (regia: Rolf Winkelgrund)**

televiziunea nu e, acolo, o concurentă periculoasă pentru teatru, ci doar o invazie teribilă a prostului-gust, după cum spunea el.

Cel de al treilea colocviu a avut drept temă „Râsul, satira socială şi politică în teatrul popular", dar am impresia că nu toţi vorbitorii s-au referit la tema propusă. O profesoară din China a vorbit despre contopirea râsului cu plânsul în teatrul chinezesc şi a dat mai multe exemple de subiecte în stilul operei din Beijing. O extraordinară ilustrare pe viu ne-a oferit un tânăr artist chinez, interpretând o arie dintr-o operă, cu nişte modulaţii ale vocii despre care nu puteai spune dacă exprimă râsul sau plânsul.

Jean Pierre Guingané din Burkina Faso ne-a vorbit despre importanţa râsului în viaţa unui african. Moartea însăşi îşi pierde acolo sensul tragic datorită obiceiurilor şi ritualurilor organizate în jurul unui răposat. Teatrul face parte din regula jocului, gluma e folosită pentru a dedramatiza un conflict, râsul alungă spaima de necunoscut. Teatrul popular s-a născut din concepţia de viaţă a oamenilor, în care tragedia nu-şi găseşte locul.

O viziune asemănătoare despre existenţă am aflat că există în Coreea, unde tragedia în sens occidental nu e cunoscută, moartea fiind socotită doar o soluţie, o speranţă sau ceva ce poate fi negociat prin şamanism. Teatrul e de fapt un joc, cu măşti şi dansuri, asemănător commediei dell'arte, un joc pe care clasele superioare l-au dispreţuit, l-au ignorat, ca pe o îndeletnicire subalternă. De aceea, satira socială s-a refugiat în teatru, unde nu exista nici cenzură, el nefiind considerat demn de atenţie. S-a dezvoltat astfel satira socială la adresa claselor superioare şi a ipocriziei călugărilor, dar nu în mod realist, ci în stil metaforic, simbolic, alegoric. Şi multe altele ne-a mai spus Kim Jeong Ok, profesor şi regizor din Republica Coreea, cel care acum este preşedintele Institutului Internaţional de Teatru, cu ochii lui râzători şi nelipsita şepcuţă tuflită pe-o ureche.

În încheierea colocviului, moderatorul său, Chérif Khaznadar, directorul instituţiei Maison des Cultures du Monde din Paris, ne-a făcut cunoscut că Jean Duvignaud, cunoscutul profesor şi sociolog de teatru, a creat o disciplină nouă, **etnoscenologia**, care a fost deja adoptată în programul de studiu de trei universităţi pariziene. E vorba despre studiul comportamentului spectacular organizat al omului, o disciplină înrudită cu etnomuzicologia, care există de câţiva ani. Şi cu antropologia teatrală, aş spune. Iată un nou subiect de cunoaştere şi de meditaţie.

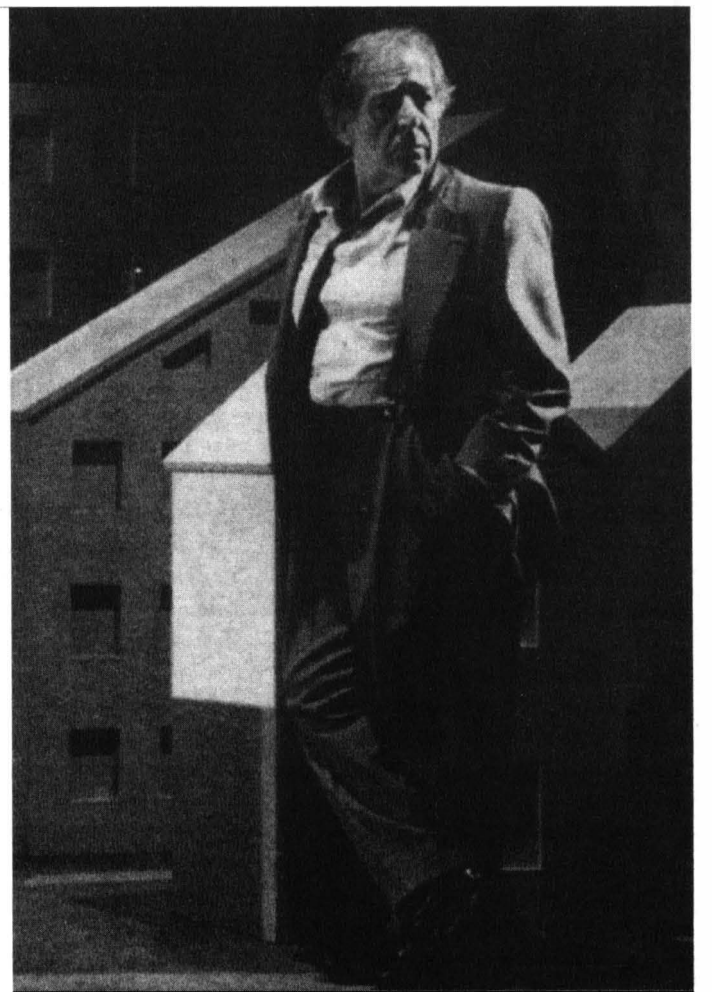
Spectacolele. Ofertă cam săracă. Şi totuşi...

Bineînţeles, fiecare seară se încheia cu un spectacol. Dar n-aş putea, din cele văzute, să încropesc o părere cât de cât coerentă despre teatrul din Venezuela. Dintre cele şapte spectacole oferite de gazde, patru au fost de dans, iar dintre acestea, unul era de dansuri şi cântece populare indigene (pline de temperament şi frenezie senzuală sudamericană), iar altul – al unei trupe coreene. Dintre cele de teatru dramatic, unul singur, al Teatrului Naţional din Caracas, poate fi considerat reprezentativ. Altul era o coproducţie a mai multor instituţii, semnificativ, poate, prin tendinţa de actualizare a clasicilor, iar al treilea aparţinea unei trupe suedeze.

Dansul contemporan cunoaşte în prezent o dezvoltare apreciabilă în Venezuela, seara inaugurală a Congresului oferindu-ne posibilitatea să cunoaştem, în numere scurte, expresive, bine diferenţiate, cinci trupe de dans, dintre care s-a impus aceea condusă de coregraful Carlos Orta, „Corearte". De altfel, aceasta a prezentat şi un spectacol integral, în altă seară, afirmându-şi originalitatea, forţa şi armonia mişcărilor, temperamentul specific, modernitatea concepţiei.

Impresionant îndeosebi a fost spectacolul trupei din Coreea de Sud „Didim Dance Company", condusă de Kook Soo Ho, dansator şi coregraf, director artistic, creator multilateral. Sub titlul **Dans, Voce şi Vânt**, am asistat la un adevărat spectacol de poezie, în care vocea, când evocatoare, când imperativă, instrumentele de percuţie, mişcările trupurilor, într-o diversitate uluitoare de ritmuri, îmbinând graţia şi forţa, stăpânind cu rigoare dezlănţuirea energiilor, parcurg un itinerar iniţiatic, menit a sugera puterea purificatoare, exorcizantă a vântului în contact cu fiinţa umană, cu sufletul.

Spectacolul Teatrului Municipal din Stockholm, **Frida şi Diego** de Greg Cullen, era de fapt o versiune prescurtată a producţiei integrale, care a avut premiera la Stockholm în 1993. Se pare că spectacolul iniţial era realizat cu o mare diversitate de mijloace teatrale, combinând jocul actorilor cu măştile, păpuşile şi marionetele într-un ansamblu plin de culoare. Ceea ce am văzut noi era o reducere la esenţă, urmărind povestea de dragoste a doi artişti – pictorul mexican Diego Rivera şi Frida



Bob Marchese în Rinocerii de Eugen Ionescu, montată de Roberto Guicciardini cu „Il Gruppo della Rocca" din Palermo

Kahlo – ca o retrospecţie, după moartea celei din urmă. Situaţiile tensionate puneau în evidenţă valoarea expresivă deosebită a actriţei Gunilla Röör, sensibilă, dramatică, suplă, în timp ce partenerul ei, Hans Wigren, apărea retoric şi rigid. Interesant era decorul în continuă schimbare, proiectat pe un panou într-o parte a scenei, în timp ce pe alt panou, în cealaltă parte, se proiecta traducerea dialogului, în spaniolă şi engleză, greu de urmărit din pricina dimensiunii minuscule. Dar cu atâtea centre de captare a atenţiei, aceasta se risipea, pierzând comunicarea cu actorii.

Rod al colaborării mai multor instituţii, **Ulciorul sfărâmat** de Heinrich von Kleist, în regia lui Daniel Karasek, a devenit o comedie populară plină de haz, a cărei acţiune se petrece în Venezuela de azi. Regizorul a operat o actualizare şi o localizare a binecunoscutei comedii germane, pornind de la ideea că o operă clasică are în ea un adevăr profund, care se revelează publicului, întotdeauna, cu mai mare forţă decât ar putea-o face o piesă contemporană. Într-adevăr, publicul s-a amuzat copios urmărind peripeţiile judecătorului corupt şi mincinos, fără a se mai întreba dacă poliţistul tont şi adormit din scenă îşi are corespondentul în textul lui Kleist sau dacă nu cumva această veselă întâmplare cu dansuri şi cântece, jucată, ce-i drept, cu o bună ştiinţă a efectului comic, a fost doar inspirată de Kleist şi nu scrisă de el, cum anunţa caietul-program.

Deschizând seria manifestărilor prilejuite de aniversarea celor 400 de ani de teatru în Venezuela, Compania Teatrului Naţional, aniversând la rândul său 10 ani de activitate (instituţia existând, de fapt, de 90 de ani), a prezentat în premieră absolută piesa **El Motor** (Motorul) de scriitorul venezuelean Rómulo Gallegos (1884–1969). Scrisă în 1910 şi jucată acum pentru prima oară (se întâmplă şi la case mai mari), piesa e considerată un „moment-cheie" în istoria teatrului venezuelean, ca prima piesă autohtonă care a abordat teatrul de idei. Găsim în ea o sinteză şi un simbol al mitului progresului, reprezentat prin începuturile aviaţiei şi ale cinematografului, înfruntările dintre personaje punând faţă în faţă idei şi ideologii, noţiuni ca naţional şi universal, civilizaţie şi barbarie, provincie şi metropolă, tema centrală fiind eşecul idealurilor romantice în faţa „motorului" concret, care produce mişcarea, zborul, progresul. Spectacolul a părut un amestec de vetust şi modern, cu o scenografie purtând elemente simbolice – acoperişurile caselor sugerau aripi de avion –, cu proiecţii de film documentar evocând momente din istoria aviaţiei, cu scene de satiră politică – alaiul Preşedintelui Republicii traversa sala în răpăit de tobe, dansând apoi pe scenă la o chermesă şi instalându-se într-o lojă pentru a urmări restul acţiunii –, cu un joc actoricesc inegal, totul marcând efortul regizorului Javier Vidal de a atribui dimensiuni contemporane unui text datat. Necunoaşterea piesei mă împiedică totuşi să apreciez dacă valoarea scriiturii merita acest lăudabil efort de recuperare scenică.

E bine totuşi să ştii cam ce fel de teatru se mai practică în lume. Şi unul dintre rosturile întâlnirilor internaţionale organizate de ITI tocmai acesta este.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

Andrisantul cunoscut

*O scrisoare mânios resemnată primim de la amatorul de teatru **Vasile Avasilichioaie**. Ne reproşează domnia-sa că revista noastră nu se mai ocupă în mod sistematic de mişcarea teatrală a amatorilor şi ne întreabă unde este entuziasmul nostru „de anţăr", exprimat la toate concursurile „din generosul cadru al Cântării României". Nu lipseşte acuzaţia de oportunism, cu privire la trecut, şi cea de „ifose snoabe", cu privire la prezent. Problema e mai complicată decât răspunsul mai mult sau mai puţin elegant la un simplu reproş.*

*Are dreptate cititorul nostru. Vitalitatea teatrului, capacitatea sa de reînnoire au fost dintotdeauna asigurate de **amatori**, de oamenii care iubesc teatrul; învăţământul teatral este o invenţie destul de recentă şi organizarea modalităţilor de dobândire a unor procedee profesioniste este atât de diferită de la o ţară la alta, încât întăreşte ideea că talentul poate fi educat, dar nu creat. „Ce studii de specialitate are Peter Brook? Dar Giorgio Strehler?", se întreabă cititorul nostru, care, după cum se vede, ţinteşte departe. Îl putem asigura că în „Cântarea României" n-a apărut nici o persoană care să le semene măcar de departe. În festivalul pe care îl regretă atâta cititorul nostru a precumpănit mereu, şi din ce în ce mai accentuat, caracterul formal: numărul de echipe, repertoriul strict controlat, încurajarea prin premii a şabloanelor şi a conformismului. Scopul organizatorilor nu era promovarea unor mijloace inedite de exprimare teatrală, ci, dimpotrivă, multiplicarea la infinit a montajului patriotard – cu flamuri dedicate viitorului şi lumânări în memoria eroilor –, a pieselor de propagandă, a „brigăzilor artistice" care-i satirizau pe leneşi şi pe birocraţii mărunţi. Majoritatea echipelor se alcătuiau şi lucrau doar în vederea concursului; „faza de masă" era doar o pură formă şi nu rareori marile finale se desfăşurau, de asemenea, în absenţa publicului. Desigur, ca în atâtea alte domenii, forma n-a putut ucide definitiv viaţa. Mişcarea teatrală de amatori a favorizat descoperirea unor talente care sunt astăzi mândria teatrului românesc, a prilejuit accesul la cultură pentru un număr însemnat de oameni, a creat un public potenţial de care teatrul profesionist a profitat.*

*Mişcarea de amatori a creat şi artişti: succesul lui Silviu Purcărete cu **Decameronul** la Teatrul Popular din Râmnicu-Vâlcea o dovedeşte. Un creator important s-a întâlnit cu un grup devotat teatrului şi au contribuit împreună la naşterea unui spectacol care întâi a fost văzut şi iubit de public, şi apoi premiat de jurii.*

*Iar în aprecierile faţă de acest spectacol s-au folosit criteriile obişnuite, **aceleaşi**, cu care este judecată activitatea lui Silviu Purcărete la Teatrul Naţional din Craiova.*

Dorim să-l liniştim pe cititorul nostru: chiar dacă, prin absurd, o lege sau o ordonanţă guvernamentală ar interzice activitatea teatrală de amatori, ea s-ar desfăşura „în ilegalitate". Întotdeauna şi peste tot vor exista oameni care vor alege această formă de dialog cu semenii lor şi noi ne vom bucura mereu s-o consemnăm. În ceea ce priveşte teatrul doar ca formă de dialog cu un juriu, îl considerăm o pură pierdere de vreme şi-l vom urmări sub forma sa cea mai esenţializată: prezenţa preşedintelui juriului în Actualităţile TV.

MAGDALENA BOIANGIU